Hartwig Albrecht

Beethovens Musik der Zukunft:

Die Große Sonate für das Hammer=Klavier op. 106

„Eine Sonate, die man in fünfzig Jahren spielen wird“

Eine Monographie:

Analyse des Werkes

Biographische, historische, gesellschaftliche und musikwissenschaftliche Einordnung

Rezeptions- und Wirkungsgeschichte



7. Januar 2010

Empfehlenswert, vorweg einen Blick hineinzuwerfen: „Anhang 5: Bezeichnungen“ auf S. 197;
weiter zum ersten Kapitel „Outlook“ auf S. 7.

Inhaltsverzeichnis

1 Outlook[1]

Weiter zum nächsten Kapitel „Zitate“ auf S. 10.

Beethoven’s Piano Sonata op 106 in *b major*, the **Hammerklaviersonate**, will be discussed under a variety of aspects, with the aim to present the prototype for a thorough analysis of a musical masterpiece:

- All movements will be analyzed in detail.[2] I feel apt for this task because I had undergone quite a peculiar exercise: I had studied the sonata by entirely transcribing it for string trio.[3] This experience led me to get personal acquaintance with every note.
- Beethoven’s *vita* will be described as far as it is related to the **Hammerklaviersonate**:[4] This sonata, written after a long period of poor compositorial productivy – moreover, activities as pianist and other public performances had been inhibited since years due to Beethoven’s progressive deafness – marked the begin of a new creative impulse that, amongst others, led to the **Missa Solemnis**, the **9th Symphony**, and the **Late String Quartets**.
- In the **Hammerklaviersonate**, Beethoven had exploited the most recent developments in the art of manufacturing *Hammerklaviere*,[5] concerning timbre and sonority.[6] The required ambitus exceeds the capabilities of Beethoven’s own contemporary fortepiani.[7]
- The demands on the pianist’s virtuosity were unprecedenced[8] and, at that time, unfulfillable. Beethoven did deny to address this Sonata to any kind of audience: *„This is a Sonata that will worry the pianists, that will be played in fifty years from now.”*[9]
- The question of how to make money (Beethoven names it, in archaic German orthography, *Brod* = *„bread“* and manifests a remarkable addiction to profit as expressed in many letters that will be analyzed here) with such kind of seemingly „breadless“ art will be discussed in detail.[10]

---

1 This monography is written in German. The actual section, written in English, represents an extended summary.
Deutschen Geisteswissenschaftlern, häufig von abstrusen Phobien vor auswärtigen, noch nicht ausgestorbenen Sprachen heimgesucht (durch die sie eine Verbreitung ihrer Erkenntnisse äußerst effizient verhindern), sei versichert: der weitere Ablauf dieser Abhandlung wird sich auf Deutsch abspielen!
Outlook ist das englische Wort für „Ausblick“. Dieser Abschnitt stellt einen erweiterten *abstract* dar. Das ist auch Englisch und bedeutet „Kurzbeschreibung“. Vgl. Fußnote [325] auf S. 232.

2 Section 8 „Die einzelnen Sätze“ on page 42.

3 Section 19 „Anhang 3: Bearbeitungen der Hammerklaviersonate“ on page 211. A public performance of this transcription has never been the primary intention of this transcription, *c.f.* section „Musik zum Studieren“ on page 36.
Side remark: Very likely, no movement in any other Beethoven piano work can be found, let alone a complete sonata, that would permit such a transcription, for a vast number of reasons. Under this side-aspect the **Hammerklaviersonate** must be somewhat peculiar. Potential explanation: Beethoven had developed major parts of this work for three voices in accordance with the style of the final three-voiced ***Fuga***.

4 Section 3 „Zeittafel“ on page 12.

5 *Hammerklavier* is Beethoven’s intentionally chosen German term for *pianoforte.*

6 Sections 4.2 „Der Klavierbau“, 12 „Tonumfang“, 13 „Dynamik“, and 14 „Klangfarben“ on pp. 16, 124, 125ff, resp.

7 Section 4.2.1 „Beethovens Hammerklaviere” on page 18.

8 Section 4.1 „Die Virtuosität“ on page 15.

9 Section 2 „Zitate“ on page 11.

10 Section 6 „Das Publikum“ on page 25.

- In this context, the rôle of *dilettants* in the history of music (who will be proven to be the actual addressees of the **Hammerklaviersonate**) will be analyzed with the aim to establish a new categorization of this nowadays unattended, if not degradated, species of human beings.[11] Similarly, the term *„banausic"* definetely deserves a revised, and most likely surprizing, new specification.
- The intent to write music for recipients that are satisfied by studying the score, and who don't expect to listen to the music in a performance, is a feature that the **Hammerklaviersonate** shares with the **Kunst der Fuge** of J.S. Bach.[12]
- Beethoven underlines this aspect by a peculiar, sometimes enigmatic, graphical lay-out of the score that is intended to attract the viewer's attention at the first glance.[13]
- Beethoven impressively demonstrates his intention to create *a* masterpiece in the history of music (imputing: *the inimitable* masterpiece in the history of music) by the harmonic system he had chosen:[14]

Most facts described below didn't draw adequate attention,
or definitely escaped detection, by previous musicology:

- The most important, omnipresent interval in the **Hammerklaviersonate** is the third. This coarse feature is essentially the only fact that readily had been noticed so far.
- In the **Hammerklaviersonate,** Beethoven establishes a series (almost exactly in the sense of *Serial Music*, a term that won't be coined before a century later by Arnold Schönberg) that reaches eleven of the twelve keys of the *dodekaphony*. It consists of nothing but subsequent thirds and is presented, in its purest form, in a rather peripheral passage in the ***Finale***.[15]
- The series of Alban Berg's **Violin Concerto** reveals a striking allusion to Beethoven's series, not only referring to the relative intervals but also to its absolute keys.
  The meaning of Beethoven's series consisting of thirds, however, is definitely not to anticipate *dodekaphony* but to layer it to chords that contain not only thirds, fifths, sevenths, and ninths but also elvenths and thirteens. This fact establishes one of the harmonic peculiarities of the **Hammerklaviersonate**.[16] Very likely, Berg's series, except its end that cites a chorale of J.S. Bach, independently pursues similar intention.
- Easily derivable from Beethoven's series of thirds are, amongst others, the Neapolitan sixth chord[17] and the „Tristan chord",[18] attributed to R. Wagner but actually introduced long before by Beethoven in his **Piano Sonata** op. 31 Nr. 3. Here a new interpretation of Beethoven's chord will be given, and the usage of this chord by Franz Schubert (who had spiced it with a remarkably dissonant seventh) and by Frédéric Chopin will be mentioned.[19] In the **Hammerklaviersonate** the „Tristan chord" is a potential explanation for a long series of chords with unprecedenced disharmony.[20]
- Ascending thirds and their extensions to tenths and seventeenths (= third + 1 or 2 eighths) constitute the characteristic material of almost all themes of this sonata.[21]

---

[11] Section 6.1 „Der Dilettant " on page 27.
[12] Section 6.2 „Musik zum Studieren" on page 36.
[13] Section 6.3 „Graphische Extravaganzen" on page 37.
[14] Sections 4.3 „Kompositorische Extravaganzen" on page 18 and 10 „Harmonik" on page 97.
[15] Section 10.1 „Die Terzreihe der Hammerklaviersonate" on page 97.
[16] Section 10.2 „Terzschichtungen" on page 101.
[17] Sections 10.6.1 „Neapolitanischer Sextakkord: Moll mit kleiner Sexte" on page 108 and 10.6.2 „Neapolitanische Halbtonrückung" on page 108.
[18] Section 10.6.4 „Der Tristanakkord: Moll mit großer Sexte" on page 111.
[19] Section 10.6.6 „Beethovens Behandlung des Tristanakkordes" on page 114.
[20] Section 10.5 „Subdominantseptnonakkord" on page 107.
[21] Section 9 „Motivisches Material" on page 93.

- For structuring the movements, the traditional relationship *tonica – dominant* (fifth) is frequently replaced by a transposition to a third (*„mediant“*),[22] *e.g.* the transitions *B-major → G-major* and *B-major → G-flat-major* in the ***Allegro***.
- Beethoven develops, in addition, an addiction to rapidly repeated harmonic transpositions by thirds (here called *„cyclic mediants“*, based on the *circle of thirds*, an extension of the well-known *circle of fifths*).
  Such an obstinate behaviour appears only in the **Hammerklaviersonate** – and here in extreme prevalence. Example: Within one bar, admittedly an extraordinally long one, Beethoven hurries through fourteen of the twentyfour major and minor keys of the classical harmonic system.[23]
- Besides thirds, also *„Rosalies“* (*i.e.* alterations of the key by a half or full pitch, actually attributed to trivial music) tempted Beethoven in the **Hammerklaviersonate** to almost endless furors of repetition.[24]
- Also fifths – well understood: descending fifths, hence subdominants –, appear typically in series of four.[25]
- Any surprise that also *polytonality* and *clusters* show up?
- The doctrine of *harmonic relationships*, invented by H. Riemann and others, isn’t in the least capable to cope with any of the above features.[26]

The dedication

Beethoven dedicated the **Hammerklaviersonate** to Erzherzog Rudolph von Habsburg[27] to whom he had developed an complex affinity that varied from inclination to a gifted, young, and handsome disciple to quite a disgusting obsequiousness towards a member of one of Europe’s highest aristocracies and, at the same time, to scarcely hidden, although incomprehensible hostility.
A particular musical pattern has been found in many works that Beethoven had dedicated to Erzherzog Rudolph, in fact in the majority of non-casual works: the *mediant B major – G major*. This fact is reported here for the first time.[28]
This leads to a discussion of how far specific keys in music evolve their own particular *characteristics* as has been, since the antique epoch, suggested by many authors (but only by few composers).[29]
Some other works that are related to the **Hammerklaviersonate** will be discussed:[30] The **String Quintett** op. 137 (**Fuga** *D-major*) deserves some regard because it is Beethoven’s only work with larger cast that supposedly had been composed, or probably only revised, at the time of writing the **Hammerklaviersonate**.[31]
The ***Finale*** of **the Piano Sonata** *A-flat-major* op. 110 shows some similarities to the ***Finale*** of the **Hammerklaviersonate**. Worth the discussion, however, are the differences between these movements.
Being an outsider I enjoy full freedom to critically scrutinize the rôle of several gurus of musicology, *e.g.* Hugo Riemann concerning his **Doctrine of Harmonic Relationships**[26] and Theodor Wie-

---

[22] Section 10.3.1 „Medianten“ on page 104.
[23] Section 4.3.2 „Ein bemerkenswerter Takt“ on page 19.
[24] Section 10.7 „Schusterflecke“ on page 114.
[25] Section 10.9 „Serien von Subdominanten“ on page 118.
[26] Section 18.1 „Riemannsche Funktionsbezeichnungen“ on page 158.
[27] Section 5.1 „Erzherzog Rudolph“ on page 21.
[28] Section 5.2 „Eine erstaunliche Koinzidenz: opp. 58, 96, 97, 106 und 133“ on page 24).
[29] Section **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** „**Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.**“ on page 161.
[30] Section 17.3 „Eine Auswahl von Beethovens Fugen“ on page 139.
[31] Section 17.3.1 „Fuga *D-dur* op. 137“ on page 140.

sengrund Adorno concerning his **Sociology of Music**.[32] Nowadays I recommend to consider these topics to be beneath notice.

Back to the begin of this section „Outlook” on page 7.

2 Zitate

Weiter zum nächsten Kapitel „Zeittafel“ auf S. 11.

„Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird.“ (Beethoven an seinen Verleger Dominik Artaria)[33]

„Die Sonate ist unter drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beynahe um des Brodes willen zu schreiben. So weit habe ich es nun gebracht.“
(Beethoven an seinen Schüler und Adlatus Ferdinand Ries)[34]

„Ich frage alle diejenigen, welche die großen Sonaten Beethovens, z.B. die B-dur und c-moll Sonate, op. 106 und 111, in intimem Kreise von Liszt gehört haben, was sie von diesen Werken vorher gewußt haben und was sie jetzt davon wissen.“ (Richard Wagner)[35]

„Das Mausoleum des Kollektivleides der Welt“ (Wilhelm von Lenz über das ***Adagio***)[36]

---

1 [32] Section 24 „Anhang 8: Beethovens Werke des Jahres 1826

WoO 205	Hess 294	**Lied *„Bester Tobias“***;
WoO 197	Hess 271	Fünfstimmiger **Kanon *„Das ist das Werk, sorgt um das Geld“***;
WoO 196	Hess 295	**Lied *„Erster aller Tobiasse“***;
	Hess 277	**Kanon *„Esel aller Esel, hi ha“***;
WoO 295k	Hess 270	**Kanon *„Es muss sein!“***;
op. 134		**Große Fuge**: Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen (1824-26);
		Bagatelle für Klavier *f-moll*, 2008 im Kullak-Skizzenbuch entdeckt);
WoO 62	Hess 41	**Streichquintett** *C-dur*, Fragment eines ersten Satzes, verschollen;
WoO 198	Hess 280	Zweistimmiger **Rätselkanon *„Wir irren allesamt“***.
	Hess 39	**Streichquintett** *F-dur*, verschollen;
	Hess 41	**Streichquintett** *C-dur*, Fragment, verschollen;
		Letzter musikalischer Gedanke für Klavier (nach dem unvollendeten, verschollen Streichquintett);

^

Zum Abschnitt 4.2.1 „Beethovens Hammerklaviere“ auf S. 18.
Anhang 9: Die Klassengesellschaft des Theodor Wiesengrund Adorno” on page 128.

[33] zitiert nach J. Uhde, a.a.O. Band III S. 384f. Aus den *„fünfzig Jahren“* wurden dann, dank Franz Liszt, nur 18 Jahre – s. Kapitel 16 „Die Wirkungsgeschichte der Hammerklaviersonate“ auf S. 129.

[34] zitiert nach Jaques-Gabriel Prod'homme, a.a.O S. 242.

[35] zitiert nach Jaques-Gabriel Prod'homme, a.a.O. S. 245, s. a. Carl Friedrich Glasenapp, a.a.O. Bd. III, S. 28.

[36] zitiert nach Wolfgang Lempfrid aus dem WWW, 1983; s. Fußnote [57] auf S. 16.

„Eine Kapelle mit deutlich sichtbaren Schmerzensstationen, lang genug, um an jeder Station ein Ave Maria *zu beten"* (Anton Bruckner über das ***Adagio***)[162] auf S. 68

„Hier hört das Klavierspielen auf: Wer auf seinem Instrumente nicht seelenvoll zu ‚sprechen' vermag, begnüge sich mit dem Lesen" (Hans von Bülow über das ***Adagio***)[37]

„Wie konnten Sie sich an das Hammerklavier-Adagio heranwagen! Wie haben Sie sich auch nur eine einzige Sekunde einbilden können, Sie seien imstande, einen einzigen Takt aus dem Hammerklavier zu spielen?" (Yasmina Reza)[38]

„Eine Symphonie für Klavier" (Friedrich Nietzsche, Sergej Rachmaninow)[39]

„Die Hammerklaviersonate lehrt, was Größe ist." (Joachim Kaiser)[40]

„Monumentaler Gipfel einer Kunstgattung, ein Werk, dem man sich nur in Ehrfurcht nähern kann." (Paul Badura-Skoda) [41]

„Die ‚Krisis der Sonatenform', wie sie von Dahlhaus und anderen in den letzten Sonaten Beethovens aufgefunden wird, sucht ihre Lösungsversuche in avancierter formaler Abstraktion, gleichsam transinstrumentaler Satzweise und einem hierzu adäquat erscheinenden harmonischen Expansionismus [...]. *Ähnlich wie Bach koppelt auch Beethoven motivisch-harmonische Prognose*[42] *mit formaler und textueller Epignose;*[43] *möglicherweise, um einerseits der Diktatur des Gegenwärtigen zu opponieren und andererseits die Dichotomie von Form und Inhalt mangels Alternative bis zum Äußersten zu belasten* [...]*"* (Dietrich Kämper)[44]

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Zitate" auf S. 10.

3 Zeittafel

Weiter zum nächsten Kapitel „*Summa artis*" auf S. 15.

17. 12 1770	Ludwig van Beethoven wird in Bonn getauft.
Ab 1779	Unterricht in Musiktheorie, Klavier- und Orgelspiel bei Christian Gottlob Neefe. Der war zwar, im stockkatholischen Bonn (Residenz der Erzbischöfe von Köln) ungewöhnlich, ein Protestantischer, hat aber Beethovens musikalische Laufbahn entscheidend geprägt.

[37] A.a.O. S. 42. Das „Lesen" des Notentextes wird in Abschnitt 6.2 „Musik zum Studieren" auf S. 36 diskutiert: Dort wird die These aufgestellt, dass Beethoven seine Hammerklaviersonate nicht für ausübende Künstler und ihre Hörerschaft geschrieben hat, sondern: Er erwartete seinen Profit zu gewinnen durch den Verkauf der Noten an Dilettanten, die diese Noten in einsamem Kämmerlein studieren.

[38] So wird Beethoven höchstpersönlich zitiert, wenn auch fiktiv und *post mortem*, nämlich in der Erzählung **Ein Traum** von Yasmina Reza. Zusammen mit der Erzählung **Die Hammerklaviersonate** derselben Autorin mag sie als literarische Vorlage für die Kapitel „Der Dilettant" und „Musik zum Studieren" dieser Abhandlung gedeutet werden. Beide Erzählungen sind derzeit im WWW zu finden und versprechen dem Leser größtes Ergötzen.

[39] beide zitiert nach B.W. Wessling, a.a.O. S. 247.

[40] J. Kaiser, a.a.O., S. 507.

[41] Paul Badura-Skoda, a.a.O. S. 174.

[42] *πρόγνωσις* = Vorherwissen.

[43] επί*γνωσις* = Kenntnis.

[44] D. Kämper, Univ. Köln, aus einer Vorlesungsankündigung Wintersemester 1997/1998.

1787	Erste Reise nach Wien, die nach 2 Monaten wegen des Todes der Mutter abgebrochen wird.
1790	Joseph Haydn trifft Beethoven in Bonn bei einer Rückreise aus London. Offenbar lässt sich Haydn von dem jungen Spund aus der Provinz beeindrucken.
1792	Endgültige Übersiedlung Beethovens nach Wien, nicht zuletzt, um bei Haydn Unterricht zu nehmen. Haydns pädagogischer Eros erweist sich allerdings als recht g'schamig.
1794-95	Beethoven nimmt Unterricht beim braven Kontrapunkter Johann Georg Albrechtsberger, der, im Gegensatz zu Haydn, auch mal die Arbeiten seiner Schüler kritisch analysiert.
???	Baustelle: Lichnowski etc.
1795	Beethovens op. 1: Drei **Klaviertrios**. In diesen Werken, ganz bewusst als *opus primum* deklariert, setzt sich Beethoven von den Klaviertrios von J. Haydn und W.A. Mozart ab.[45] Op. 1 Nr. 3 *c-moll* wurde von Haydn als „unschicklich" bezeichnet, und er riet von einer Veröffentlichung ab – das führte zu einer tiefen Verstimmung zwischen beiden Komponisten. Wie hoch Beethoven dieses sein Werk schätzte, wird durch die Tatsache verdeutlicht, dass er es im Jahr 1818 (s.u.) in einer Bearbeitung für **Streichquintett** als op. 104 veröffentlichte.
1801	Erste Anzeichen von Beethovens Taubheit.
1801-1805	Ferdinand Ries (1784 –1838) nimmt Klavierunterricht bei Beethoven und Kompositionsunterricht bei Johann Georg Albrechtsberger. Beethoven behandelt ihn bald als Laufburschen und Faktotum für Fleißarbeiten: So durfte Ries nicht nur Kopierarbeiten erledigen, sondern in Ausnahmefällen auch mal die Korrektur von Druckfahnen vornehmen, eine von Beethoven ungeliebte Tätigkeit;[46] s. Abschnitt 7.2 „Die Satzfolge beim Londoner Druck" auf S. 47.
ab 1803	Erzherzog Rudolph von Habsburg lässt sich von Beethoven in Klavierspiel und Komposition unterweisen (s. S. 25).
1809	Erzherzog Rudolph von Habsburg, Fürst Franz Joseph Lobkowitz (1772-1816) und Fürst Ferdinand Kinsky (1781-1812) gewähren Beethoven eine lebenslange Ehrenpension von jährlich 4000 Gulden, angeblich, um ihn davon abzuhalten, eine Kapellmeisterstelle in Kassel anzunehmen (Kassel war damals Hauptstadt des bald wieder verschwindenden Königreiches Westphalia mit seinem König Jérôme, Bruder des Napoléon Bonaparte).[47] Bedauerlicherweise erfolgten die Zahlungen nicht immer regelmäßig, und der Gulden

[45] s. Fußnote [148] auf S. 41.

[46] so z.B.: „*Übersehen* [mit Betonung auf dem Ü!] *sie gleich lieber ries, ob die Correctur vom Konzert richtig ist. – Meine Krankheit leidet es nicht, und die Sache leidet keinen längern Aufschub.*", aus einem Brief vom Sept. 1804(?); BGA 1, 191. Sieghard Brandenburg, der Herausgeber der BGA, vermutet, es handele sich hier um die Fahnenkorrektur zum **Klavierkonzert Nr. 3**.

[47] Das schaut allerdings ganz nach den sog. Bleibeverhandlungen deutscher Hochschulprofessoren aus: Man drohe der Obrigkeit (der Universitätsverwaltung und dem zuständigen Kultusministerium): „Ich habe einen Ruf an die Universität Timbuktu erhalten. Wenn meine jetzige Stelle nicht besser ausgestattet werden wird, dann werde ich erwägen, diesen Ruf ernsthaft in Erwägung zu ziehen." – und häufig hat man Erfolg damit: die Obrigkeit gewährt die gewünschten Verbesserungen, und man bleibt zufrieden daheim.
Solcher Art Bleibeverhandlungen sind in Deutschland, offiziell zumindest, den Professoren der höchsten Gehaltsstufe vorbehalten – es soll ja nicht um mehr Gehalt, sondern um eine bessere Ausstattung mit Forschungsmitteln gehen.
Ein ähnlicher Bewerbungsvorgang ist von Christoph Graupner bekannt: 1722 bewarb er sich erfolgreich um eine mäßig ausgestattete Stelle in Leipzig, wurde dann aber von seinem bisherigen Dienstherren, dem Landgrafen Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt, durch eine kräftige Erhöhung der Bezüge – man spricht von Verdoppelung – zum Bleiben in Darmstadt bewegt. Der leipziger Magistrat, dem Ernst Ludwig sogar juristische Konsequenzen für den Fall von Graupners Abwerbung angedroht hatte, musste sich für diese Stelle, es handelte sich um das Thomaskantorat, mit einem Kandidaten zweiter Wahl abfinden: J.S. Bach.

verlor bald 40% seines Wertes, was Beethoven zu Prozessen gegen die genannten Mäzene[48] und deren Erben veranlasste, die für Beethoven, einen notorischen Prozesshansel, wie meist recht erfolgreich ausliefen.

1810-11 **Klaviertrio** op. 97, genannt „**Erzherzogtrio**", mit Parallelen zur **Hammerklaviersonate**, die im Kapitel „Eine erstaunliche Koinzidenz" auf S. 28 beschrieben werden.

1814 Uraufführung des **Klaviertrios** op. 97 (**Erzherzogtrio**) Dabei war Beethoven letztmals öffentlich als Klaviervirtuose zu hören. Weitere Auftritte verboten sich durch seine fortschreitende Taubheit.

1815 Nach Jahren stetiger Schaffenskraft, nach Jahren stetig wachsendem Publikumserfolges erfolgt ein großer Einschnitt: Die Aufmerksamkeit des Wiener Publikums wendet sich anderen Komponisten zu, zuvorderst Rossini.

Gleichzeitig erlebt Beethoven eine Schaffenskrise. Als Symptom, wenn nicht gar als Ursache, wird gebetsmühlenartig angegeben, Beethoven habe damals seine Kraft in Prozesse um das Sorgerecht für seinen Neffen Karl verausgabt. Es liegt aber allzu nahe, dass der entscheidende Grund die nicht mehr zu verbergende Taubheit war. Beethoven war sich des Fortschreitens dieser Behinderung zwar durchaus bewusst, hat aber diese Tatsache so lange wie möglich verheimlicht. Gegenüber der Umwelt war es schon seit langem zu Verständigungsproblemen gekommen, mit mancherlei Peinlichkeiten.

1817 Tiefpunkt beethovenscher Schaffenskraft: Kein größer besetztes Werk, dafür aber der dreistimmige **Kanon** in *Es-dur* über den Text ***„Ich bitte dich, schreib' mir die Es-Skala auf"*** (WoO 172). Der kompositorische Gesamtertrag der Jahre 1817/18 wird im Abschnitt 23 auf S. 199 aufgelistet. Nur 4 der 19 Werke führten zu einer Veröffentlichung, die einer Opuszahl würdig befunden wurde.

Neben Liedern, Kanons und kleineren Klavierwerken mit und ohne Begleitung ist das **Streichquintett** *c-moll* op. 104 zu nennen, keine Neukomposition, sondern eine Bearbeitung des **Klaviertrios** op. 1 Nr. 3 aus dem Jahre 1795 (s.o. und Fußnote [148] auf S. 48).

Die größtbesetzte Originalkomposition dieser Jahre ist die **Fuga** *D-dur* op. 137 für Streichquintett, die auf den November dieses Jahres datiert wird. Ihre stilistische Einordnung wird im Kapitel 17.3.1 auf S. 145 diskutiert.

Und dann gibt es da ja noch die **Fuga** *h-moll* **für Streichquartett** nach J.S. Bachs **Wohltemperierten Klavier Teil I**, ***Fuga 24*** BWV 869, ein Fragment (Hess 35;[49] man muss sich fragen, wie eine solche Bearbeitung, die vielleicht ein, zwei Stunden Arbeit kostet, ein Fragment bleiben kann[50]), und des weiteren ein **Vorspiel für Streichquintett** *d-moll* zu einer nicht ausgeführten Fuge (Hess 40).

Also: Der Beethoven des Jahres 1817 scheint auf dem Gebiet der Kammermusik (größer besetzte Werke gibt es ja gar nicht) weitgehend auf die Form Fuge und auf die Besetzung Streichquintett fixiert gewesen zu sein, und das nur mit wenigen Werken, die nicht immer zu Ende geführt werden ... und dann wird in dieser Abhandlung (Kapitel 17.3.1 auf S. 145) auch noch die Einordnung des größtbesetzten Werkes dieser Zeit, der oben genannten **Fuge** op. 137, in Frage gestellt.

---

[48] Erzherzog Rudolph war Musterschüler und darf in diesem Zusammenhang nicht genannt werden! 1811 wird er sogar die Zuwendungen an Beethoven wegen der Inflation erhöhen.

[49] W. Hess, **Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke L. van Beethovens**.

[50] Das kann ich durchaus beurteilen, da ich aus Spaß und Wissensdurst den **Zweiten Teil** des **Wohltemperierten Klaviers** vollständig für Streicher bearbeitet habe.
Übrigens: Des **Wohltemperierten Klaviers Erster Teil** scheint mit wenigen Ausnahmen für eine Streicherbearbeitung völlig ungeeignet zu sein. Einen Grund dafür kann ich nicht nennen.

1817-18	Dann aber erfolgt der neue Aufbruch: 1817 wird die **Hammerklaviersonate** begonnen. Wenig später werden die **Zweiten Messe**, die **Missa Solemnis** op. 123 *D-dur*, und die **Neunte Symphonie** op. 125 *d-moll* in Angriff genommen.
April 1818	Fertigstellung des 1. und 2. Satzes der **Hammerklaviersonate**.
Juni 1818	Beethoven erhält von der Firma Broadwood & Sons einen Hammerflügel als Geschenk, der als damals weltweit weitestentwickeltes Instrument gelten kann, was Klangfarbe, -volumen und Tonumfang betrifft.
seit 1818	Benutzung von „Konversationsheften“: Die Umwelt verständigt sich mit Beethoven nicht mehr durch Sprechen, sondern schriftlich, mit Hilfe der in diese Hefte geschriebenen Texte.[51] Damit gibt Beethoven seine Taubheit öffentlich zu. Die **Hammerklaviersonate** wird vervollständigt.
Sept. 1819	Die **Hammerklaviersonate** erscheint als op. 106 beim Verlag *Artaria*, Wien. Honorar: 100 Dukaten.[52]
Okt. 1819	Op. 106 wird durch Vermittlung von Beethovens Schüler F. Ries (s.o., Jahr 1801 und Abschnitt 7.2 „Die Satzfolge beim Londoner Druck“ auf S. 47) bei *The Regent’s Harmonic Institution*, London, verlegt. Honorar: 26 ₤; dieses Honorar schließt die *royalties* für das **Streichquintett** op. 104 (s.o.: Jahr 1817) mit ein.
1819-24	**Zweite Messe „Missa Solemnis**“ op. 123 *D-dur*; **Neunte Symphonie** op. 125 *d-moll*.
9. 3. 1820	Inthronisation Erzherzog Rudolphs von Österreich (s. S. 25) zum Erzbischof von Olmütz (tschechisch Olomouc). Ursprünglich hatte Beethoven für diesen Anlass die Aufführung seiner **Zweiten Messe** vorgesehen, deren Fertigstellung sich aber noch um gut drei Jahre verzögern sollte. Außerdem existieren Skizzen Beethovens zu einer geplanten, aber nie ausgeführten Huldigungskantate **Vivat Rudolphus**.
1821-22	Letzte **Klaviersonate** Beethovens, *c-moll* op. 111. Danach noch ein umfangreiches kompositorisches Schaffen, das u.a. die **Späten Streichquartette** umfassen wird, darunter:
1825	**Große Fuge für Streichquartett** op. 133 *B-dur*, ursprünglich als Finale des **Streichquartettes** *B-dur* op. 130 vorgesehen, mit überraschenden Koinzidenzen zur **Hammerklaviersonate** in der Tonartenwahl (s. Kapitel 5.2 auf S. 28) und im motivischen Material, aber großen Unterschieden in der Faktur (s. Abschnitt 17.3.4 auf S. 147).
26.3.1827	Beethoven stirbt in Wien.
1836	Erste dokumentierte Aufführung der **Hammerklaviersonate**,[53] und zwar durch den damals 25-jährigen Liszt bei dem Klavierfirma von Pierre Érard in Paris. Hector Berlioz schreibt darüber: *„Dies war das Ideal der Ausführung eines Werkes, das im Rufe der Unausführbarkeit stand. Indem Liszt ein noch unverstandenes Werk wiedergab, bewies er, dass er der Pianist der Zukunft ist.“*[54] Interessant: Berlioz unterscheidet nicht zwischen Unverständlichkeit und Unausführbarkeit.
	Weitere frühe Aufführungen der **Hammerklaviersonate**:
1845-46	Durch Victorine Louise Farrenc bei Erard, Paris.
1853	Der sächsische Tonsetzer Richard Wagner lässt sich in Basel von Franz Liszt mehrere Beethovensonaten vorspielen und fragt dazu die Frage: *„Ich frage alle diejenigen, welche die großen Sonaten Beethovens, z.B. die B-dur und c-moll Sonate, op. 106 und 111, in intimen Kreise von Liszt gehört haben, was sie von diesen Werken vorher gewußt haben und was sie jetzt davon wissen“* (s. „Zitate“ auf S. 10). Wohlan: Was, Wagner, werden wir wohl wahrlich wissend wähnen ob dieser Frage?

[51] Frage: Warum hat es Beethoven nicht mit Lippenlesen versucht?
[52] Jacques-Gabriel Prod'homme, a.a.O. S. 241.
[53] Für mutmaßliche frühere Aufführungen, z.B. durch Karl Czerny, können keine Belege gefunden werden.
[54] zitiert nach J. Uhde, a.a.O., Band III, S. 385.

1860 Durch Hans von Bülow[55] in der *Salle Pleyel,* Paris

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Zeittafel“ auf S. 11.

4 *Summa artis*

Weiter zum nächsten Kapitel „Die Widmung“ auf S. 25.

Die „Große Sonate für das Hammer-Klavier“ (so der Titel der Erstausgabe) wurde von Beethoven selbst „Große Solo Sonate für Klawier“ genannt.[56] Die heute allgemein gebräuchliche, verabsolutierende Bezeichnung „Die **Hammerklaviersonate**“ erhebt den Anspruch, dieses Werk sei *summa artis:* die Kulmination der Kunst des Klavierspiels.
Beethoven selbst hat solchen Anspruch zwar nicht explizit erhoben, der Gedanke daran aber dürfte ihm nicht fern gelegen haben, wie sich aus der außergewöhnlichen Faktur dieses Werkes schließen lässt:

4.1 Die Virtuosität

Beethoven verlangt vom Interpreten eine Virtuosität – man kann wohl schon sagen: Artistik – die jenseits jeglicher Grenzen damaliger Klavierspieltechnik liegt: *„Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird“* (s. „Zitate“ auf S. 10). Eigentümlich, dass ein Komponist seinen Verleger darüber aufzuklären versucht, das zu verlegende Werk sei in absehbarer Zukunft nicht aufführbar – darauf wird in Kapitel 6.2 auf S. 41 näher eingegangen werden.
Johann Nepomuk Hummel hat eine **Unspielbare Sonate** *fis-moll* geschrieben,[57] die vielleicht ein Vorbild für die Virtuosität der Hammerklaviersonate darstellt.
Viel wird diskutiert über die von Beethoven vorgeschriebenen, extrem schnellen Tempoangaben, z.B. M.M. = 138[58] für das ***alla breve*** des ***Allegro***. Wer wäre wohl nicht beim Anblick dieser Metronomangabe in ergriffener Ehrfurcht erstarrt?
Beethoven benutzte solche Angaben erst seit Kurzem: Johann Nepomuk Mälzel, ein Bekannter Beethovens und sein bevorzugter Hersteller von Hörgeräten, also Hörtrichtern, hatte sein Metronom

---

[55] Hans von Bülow (1830 – 1894), der die Uraufführungen von Wagners **Tristan und Isolde** (1865) und den **Meistersingern** (1868) geleitet hatte, war der erste Ehemann von Cosima v. B. (1837 – 1930), die ihrerseits der Liaison eines Franz Liszt und einer Comtesse d’Agoult (Künstlername: Daniel Stern) entsprossen war. Cosima trennte sich 1869 von von Bülow und heiratete 1870 den Richard Wagner.

[56] aus einem Brief vom 19.5.1818 an F. Ries: BGA4, 187.
Die Schreibweise „Klawier“ entspricht damaliger Orthographie mit deutschen Buchstaben: Beethoven benutzte für das stimmhafte *v* (wie in *Vase*) meist den Buchstaben *w,* für das stimmlose *v* (wie in *Vater*) den Buchstaben *v*. In *lateinischer Schrift* galt für beide Fälle der Buchstabe *v*. Seinen eigenen Namen schrieb er häufig als „Beethowen“. Also dürfte die heute übliche Aussprache, die wie „Beethofen“ klingt, falsch sein. Das flämisch/niederländische Wort Beethoven, das wie „Biethowen“ ausgesprochen wird, ist der Plural von Beethof, auf deutsch: Rübenhof.
Man beachte: „Klavier“ bezeichnet damals jedes mit Klaviaturtasten ausgestattete Instrument, „Hammerklavier“ dagegen eine spezielle Technik, mit der Saiten zum Klingen gebracht werden: s. Abschnitt 4.2 „Der Klavierbau“ auf S. 16.

[57] Zitiert nach Wilhelm von Lenz, a.a.O, S. 32. ??? *Aber wie an die Quelle Lenz oder an Hummels Noten herankommen? Übrigens: Lenz’ Werke werden z.Zt. aufs Heftigste neu ediert!*

[58] *M.M:* Mälzels Metronom. Die Metronomangaben für die **Hammerklaviersonate** schickte Beethoven in einen Brief vom 16.06.1819 an Ferdinand Ries. Hans von Bülow hielt diese Angaben für eine Erfindung von Karl Czerny und ging mit ihnen streng ins Gericht: Er empfahl wesentlich langsamere Tempi.

1816 in Paris patentieren lassen.[59] Dass Beethoven seine Tempi mit einem Metronom kontrolliert haben könnte, ist recht unwahrscheinlich (und was würde das wohl einem tauben Komponisten nützen?), und jeder Musiker hat ein recht genaues Zeitempfinden, das sich selten nach gedruckten Metronomangaben richtet.
Bevor man das Werk in einem Tempo spielt, das selbst bei Beherrschung der Geschwindigkeit nichts als das Gefühl von Hast hervorruft, sollte man bedenken: Beethoven hat eine Aufführung der **Hammerklaviersonate** nicht in Betracht gezogen, und so sind seine Tempoangaben rein virtuell. Eher ist anzunehmen, dass unrealistische Angaben dieser Art (nicht nur in der Hammerklaviersonate, und nicht nur bei Beethoven) primär den Zweck verfolgen, unberufene Spieler abzuschrecken und den Dilettanten (s. Kapitel 6.1 auf S. 31) zu beeindrucken.
Beethovens Vorstellung von Virtuosität wird in der ***Fuge*** des ***Finale*** deutlich:
Einerseits kann er einer atemberaubenden Klavierartistik freien Lauf lassen, andererseits aber setzt er diese Virtuosität nicht allzu vordergründig ein, nicht als Selbstzweck, sondern als unabdingbare Konsequenz des intrikaten satztechnischen Gefüges dieser Fuge.
Der wahre Virtuose ist der Tonsetzer, Beethoven selbst, der solch komplizierte Kontrapunktik kompromisslos komponiert und dabei, sozusagen nebenbei, die Bedingung erfüllt, dass dieser Satz mit den zehn Fingern zweier Pianistenhände aufführbar sei – zumindest theoretisch. *In praxi* müsste der potentielle Interpret dann noch die notwendige Fingerfertigkeit mitbringen – und Beethoven hat in den ihm nachfolgenden Generationen Keinen zu Solchem Befähigten erwartet.
Er selbst stand wegen Taubheit für eine eigenhändige Aufführung des Werkes nicht mehr zur Verfügung, dürfte aber seine persönlichen technischen Fähigkeiten durchaus zum Maßstab für den Grad der geforderten Virtuosität gesetzt und keine Passagen komponiert haben, die für ihn selbst unspielbar gewesen wären – das hätte das Publikum (s. Kapitel 6 auf S. 29) seinerzeit wohl bald durchschaut und die Komposition als aufdringliche Akrobatik abgetan.

4.2 Der Klavierbau

Die Kunst des Klavierbaues entwickelte sich zu Beethovens Zeit in derartig raschem Zeitmaß, dass es von uns Heutigen, die wir eine gleich bleibende Qualität der Instrumente erwarten, kaum mehr nachvollzogen werden kann.[60]
Heute wird der Begriff „Hammerklavier" häufig für historische Instrumente benutzt, als Gegenbegriff zum modernen Konzertflügel – das aber ist nichts als Fiktion:
Der Begriff „Hammerklavier", eine von Beethoven bewusst benutzte Eindeutschung des italienischen *pianoforte* (dieser Ausdruck stammt von Bartolomeo Cristofori [1655 – 1731], dem Wegbereiter dieser Art von Instrumenten: *Gravecembalo con piano e forte*), bezeichnete zu Beethovens

[59] Vorläufern von Mälzels Metronom mangelte es meist empfindlich an Präzision. Allerdings musste Mälzel um die Erfinderrechte an seinem Apparat vor Gericht kämpfen. Diese Prozesse verliefen für ihn wenig erfolgreich, dazu auch noch wenig ehrenhaft – es ging um Plagiate von Erfindungen Anderer –, was aber seinem geschäftlichen Erfolg mit dem Metronom keinen Abbruch tat. Solche Prozesse, bei denen es um geistiges Eigentum ging, hatte es also durchaus schon damals gegeben, nur hatten Komponisten von dieser Tatsache noch nicht profitiert – s. Fußnote 96 auf S. 26.
Beethoven widmete dem Metronom einen Kanon über den Text ***„ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta lieber lieber Mälzel"***, dessen Thema im 2. Satz ***Allegretto scherzando*** seiner **Symphonie Nr. 8** (er ersetzt den langsamen Satz) verewigt wurde.
Die langjährige Freundschaft zwischen Beethoven und Mälzel endete jäh mit einem langwierigen Prozess um die Urheberrechte an der Komposition **Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria** op. 91, die Beethoven ursprünglich für das Panharmonicon, eine damals sehr erfolgreiche Erfindung Mälzels, geschrieben hatte. Dieser Prozess erledigte sich im weiteren Verlauf durch Mälzels Auswanderung nach Amerika.
[60] Gleichbleibende, reproduzierbare Qualität ist eine Forderung an die Produktion von Tasteninstrumenten, Blasinstrumenten und Schlagzeug. Ganz anders: Streichinstrumente, da ist auch heute noch Individualität gefragt.

Zeit die Technik, wie eine Saite zum Klingen gebracht wird, nämlich durch Aufschlagen eines Hammers – und das sollte dieser Begriff auch heute noch tun. Der jetzige Gebrauch, der sich auf historische Instrumente beschränkt, ist absurd: Auch der modernste Flügel ist, technisch gesehen, ein Hammerklavier.

Der heutige Hörer sollte beachten: die Klangfülle eines Hammerklaviers aus Beethovens Zeit erscheint bescheiden im Vergleich zum modernen Konzertflügel. Für Beethovens Zeitgenossen jedoch erschien diese Klangfülle als Sensation, da sie nur gemessen werden konnte an den damals gewohnten älteren Instrumenten.

Der wesentliche Unterschied zwischen heutigen und alten Hammerklavieren aber liegt in der Klangdauer des angeschlagenen Tones: Die ist auf modernen Instrumenten bedeutend länger als zu Beethovens Zeiten. Das führt dazu, dass ein langer Ton, der früher friedlich ausgeklungen war, heute am Ende der Note abrupt abgebrochen wird. Damit einher gehen große Unterschiede in der Darstellung von Ligaturen.

„Das“ Hammerklavier hat es nie gegeben. Tatsächlich hingen Klang und Anschlagsverhalten der Hammerklaviere zu Beethovens Zeit nicht nur vom Hersteller ab, auch bei gleichem Hersteller änderten sie sich binnen kurzer Zeit, und diese Veränderungen wurden meist als Verbesserungen gepriesen. Letztlich entstand dann daraus der heutige Konzertflügel.

Andere Tasteninstrumente, etwa Cembalo[61] und Clavichord, verloren an Bedeutung. Deren Benutzung wird in dem vorliegenden Werk durch die Benennung „Hammerklaviersonate“ unterbunden.[62] Die Orgel fand ihre Nische als Kircheninstrument.

Beethoven nutzt in der **Hammerklaviersonate** den gegenüber früheren Instrumenten erweiterten Tonumfang aus, ja, überschreitet ihn sogar ohne Rücksicht auf Spielbarkeit: s.u. und Kapitel 12 „Tonumfang“ auf S. 129.

Er nutzt die Klangfülle der Hammerklaviere aus und schreibt extreme Dynamikunterschiede sowie weit ausholende *crescendi / decrescendi* vor, die auf älteren Instrumenten auch nicht annähernd angemessen darzustellen gewesen wären. Der Dynamik ist ein eigenes Kapitel (S. 131) gewidmet.

Beethoven fächert ein außergewöhnlich breites Spektrum an Klangfarben auf, das auf S. 132 skizziert werden soll.

> Erst mit der Entwicklung des Hammerklaviers, der damit einhergehenden Erweiterung des Klangvolumens und der Möglichkeit, Klangfarben zu differenzieren, begann die Idee Gestalt anzunehmen, größer besetzte Werke in einem Klavierauszug darzustellen (s. Abschnitt 6.1.7 „Klavierauszüge“ auf S. 40).

Beethoven „erforscht“ in der **Hammerklaviersonate** die klanglichen Entfaltungsmöglichkeiten des Hammerklaviers. Dazu standen ihm die seinerzeit modernsten Instrumente zu Verfügung. Wer aber

---

[61] Noch in Beethovens Klaviersonate op. 101 *A-dur* tritt die Vortragsbezeichnung *tutto il Cembalo, ma piano* in der Einleitung zum letzten Satz auf. Das aber bezieht sich keineswegs auf die Registrierung eines Cembalos, sondern auf die Nichtbenutzung des *una corda*-Pedals eines Hammerklaviers, wie Beethovens zusätzlich gegebene deutsche Übersetzung beweist: „alle Saiten“.

> Beethoven fühlt sich in dieser Sonate offensichtlich dazu berufen, als *traduttore* vom Italienischen ins Deutsche zu glänzen. Er gibt alle Vortragsbezeichnungen in beiden Sprachen an: *Allegretto, ma non troppo* wird als „Etwas lebhaft, und mit der innigsten Empfindung“ übersetzt, *Vivace alla Marcia* als „Lebhaft. Marschmässig“. „Langsam und sehnsuchtsvoll“ steht für *Adagio, ma non troppo, con affetto*. „Zeitmaass des ersten Stückes“ wird ausnahmsweise mal korrekt mit *Tempo del primo pezzo* gleichgesetzt. Doch die Übersetzung von *Allegro* mit „Geschwind, doch nicht zu sehr; und mit Entschlossenheit“ erscheint dann doch als etwas gar zu frei.
>
> Ob Beethoven hier den Versuch unternommen hat, auf die Ersetzung italienischer Satz- und Vortragsbezeichnungen durch deutsche hinzuarbeiten, wie er es z.B. schon in der **Klaviersonate** op. 90 *e-moll* getan hat und was von deutschen Komponisten der Romantik bevorzugt werden wird, oder ob er mangelnden Italienischkenntnissen der Widmungsträgerin, der Freiin Dorothea von Ertmann, die wenig später nach Italien zog, Rechnung getragen hat, kann nicht entschieden werden.

[62] An eine Bearbeitung der **Hammerklaviersonate** z.B. für Orchester oder Kammermusikensemble dürfte Beethoven auch nicht den mindesten Gedanken verschwendet haben: s. Kapitel 19 „Anhang 3: Bearbeitungen der Hammerklaviersonate“ auf S. 211.

glaubt, die Hammerklaviersonate sei auf einem von Beethovens damals verfügbaren Flügeln aufführbar gewesen, täuscht sich:

4.2.1 Beethovens Hammerklaviere

Beethovens erstes eigenes Hammerklavier in Wien war ein Geschenk seines Gönners und Mäzens Fürst Karl von Lichnowski, ein Instrument der Firma Anton Walter, Wien. Schon Wolfgang Amadeus Mozart hatte 1785 einen Flügel dieses Klavierbauers erworben.
1802 wollte Beethoven ein weiteres Hammerklavier bei Walter bestellen. Er schreibt an Nikolaus Zmeskál,[63] einen seiner Freunde seit den frühen Wiener Tagen und auch sein Faktotum (man beachte, wie elegant Beethoven die Arbeit delegiert): *„Sie* [Zmeskál] *geben ihm* [Walter] *also zu verstehen, daß ich ihm 30 Fl. bezahle, wo ich es von allen anderen umsonst haben kann, doch gebe ich 30 Fl. nur unter der Bedingung daß es von Mahagoni sei, und den Zug mit einer Saite* [gemeint ist das *una corda*-Pedal] *will ich auch dabey haben“*.[64] Anton Walter sah sich nicht in der Lage, diese Anforderungen zu erfüllen, und musste den Auftrag ablehnen.
Da kam es gut zupass, dass sich der französische Klavierbauer Sébastien Érard im folgenden Jahr, 1803, bemüßigt fühlte, Beethoven eines seiner Instrumente als Geschenk anzudienen. Érard hatte von 1786 – 1796 in England gelebt und dort 1794 einen Filialbetrieb gegründet. Er besaß englische Patente, u.a. für *una corda*- und *due corde*-Züge auf dem Klavier.
Das Érard-Klavier sollte für lange Jahre Beethovens wichtigstes Instrument darstellen. Johann Nepomuk Mälzel (s. Fußnote [59]) hatte darfür sogar eine Vorrichtung für einen Hörtrichter installiert, um damit Beethovens fortschreitender Taubheit Rechnung zu tragen. Der Gesamtzustand des Flügels verschlechterte sich allerdings im Lauf der Zeit stetig. Man beachte, dass damals Holzrahmen statt der heute gebräuchlichen, weit stabileren Gusseisenrahmen benutzt wurden, und Beethovens bekannt kräftiger Anschlag auf dem Klavier dürfte der Lebensdauer des Instrumentes recht abträglich gewesen sein. Schon 1813 wurde es als ziemlich nutzlos bezeichnet, ohne dass über ein anderes, intaktes Instrument Beethovens in dieser Zeit etwas bekannt wäre.
So war es der Hammerflügel von Érard aus dem Jahr 1803, der Beethoven bis zur Zeit der Reinschrift des 1. und 2. Satzes der **Hammerklaviersonate** (April 1818) zur Verfügung stand – ein von Klangvolumen, Tonumfang und Erhaltungszustand völlig unzureichendes Instrument.
Man kann vermuten, dass Klangqualität nicht mehr allzu wichtig für Beethoven war – seine Taubheit ließ ihn dieses Kriterium kaum mehr wahrnehmen. Dagegen dürfte es selbst für einen vollständig tauben Komponisten hilfreich sein, wenn er eine neue Komposition auf seinem Klavier ausprobieren kann: Nicht allein, um die Spielbarkeit zu überprüfen, sondern auch, weil bei einem versierten Spieler das taktile Gefühl beim Greifen der Tasten den Hörsinn in gewissen, wenn auch engen Grenzen ersetzen kann. Darauf musste Beethoven mit seinem Érard-Flügel wegen dessen Unzulänglichkeit weitgehend verzichten.
Im Juni 1818, also kurz nach Vollendung des 1. und 2. Satzes der **Hammerklaviersonate**, kam dann das nächste Instrument, seinerzeit als modernstes seiner Art gepriesen und wohl einzig auf dem Kontinent: Beethoven ließ sich von Thomas Broadwood einen Flügel der englischen Firma Broadwood & Sons schenken (Abbildung 1 und Abbildung 2), mit dreichörigem Saitenbezug, 6 Oktaven (s. Kapitel 12 „Tonumfang“ auf S. 129) und aus Mahagoni – letzteres für Beethoven eine *conditio sine qua non*. Englische Pianoforti galten als die Instrumente mit dem größten Klangvolumen, darin der Wiener Konkurrenz weit überlegen. Deren Klavieren wurde bestenfalls eine gewisse Sanglichkeit nachgesagt, und ihr Vorteil war ein leichterer Anschlag.

---

[63] Nikolaus Zmeskál von Domanovecz (1759 – 1833), aus altem slawo-schlesischen Adel, war Protokoll-Hofsekretär am königlich-ungarischen Hof und ein guter Cellist: Beethoven hatte ihm sein Streichquartett *f-moll* op. 95 (1810) gewidmet, Haydn die Artaria-Ausgabe seiner Streichquartette op. 20 (komponiert 1774/75), der so genannten Sonnenquartette.

[64] L.v.B. Briefe. Beethoven Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer, HCB Br 269.

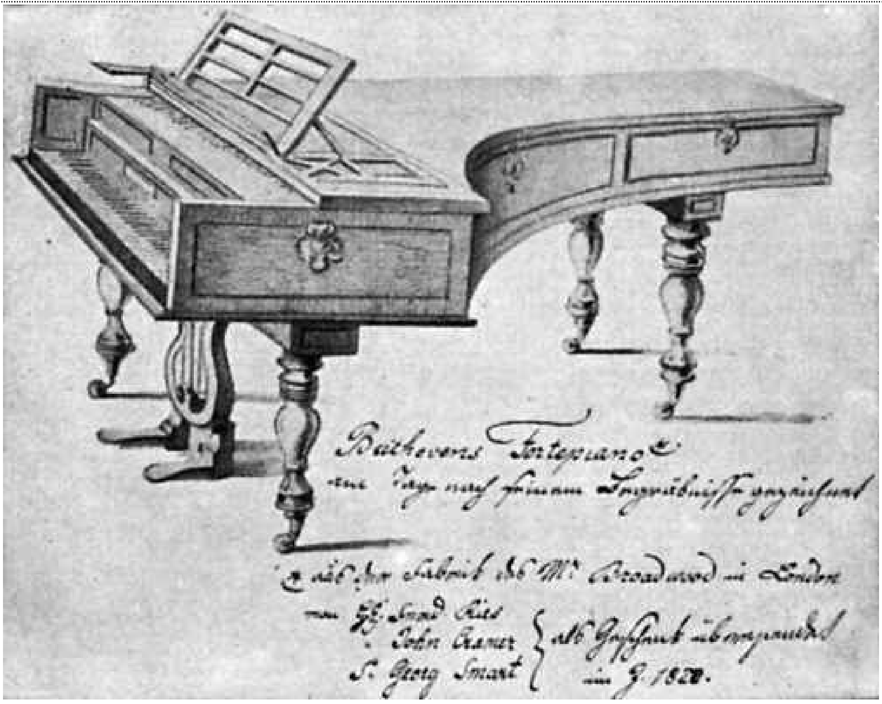


Abbildung 1: Beethovens Fortepiano / am Tage nach seinem Begräbnisse gezeichnet

aus der Fabrik des M^{r}. Broadwood in London
von HH. Ferd. Ries / "[HH.] John Cramer / S.[Sir] Georg Smart[65]
als Geschenk über[-unleserlich]
im J. 1820. (oder 1828?)[66]

Zeitgenössische Bleistiftzeichnung

Schon 1817 hatte Broadwood das Instrument persönlich bei Beethoven avisiert und schrieb über den Besuch: *Er* [Beethoven] *war so freundlich, mir etwas vorzuspielen, aber er war so taub und schlecht beieinander, dass ich leider sagen muss, nicht einmal die Gelegenheit gehabt zu haben, etwas zu erzählen."* Über das Geschenk war Beethoven begeistert, und er schrieb an Broadwood: *„Ich sende ihnen sofort die Früchte der ersten Eingebungen, die ich an ihm* [dem Flügel] *hatte".*[67] Dabei kann es sich, wenn man Beethovens *Baisse* an Eingebungen in diesen Jahren berücksichtigt (s. „Anhang 7: Beethovens Werke der Jahre 1817/18" auf S. 199), kaum um etwas Anderes als eine Partie aus der Hammerklaviersonate gehandelt haben – dass er aber Derartiges tatsächlich an Broadwood abgeschickt hätte, davon ist nichts überliefert.
Wie immer war Beethoven auf finanziellen Vorteil bedacht: Nicht nur, dass die Frachtkosten von Broadwood & Sons übernommen worden waren (die Fahrt ging von London durchs Mittelmeer und über Triest nach Wien), sondern er stellte auch den Grafen Moritz von Lichnowski, den Bruder des

---

65 Ferdinand Ries (s. „Zeittafel" auf S. 12) und Johann Baptist Cramer waren zusammen mit den hier nicht genannten Friedrich Kalkbrenner, Jacques-Godefroi Ferrari und Charles Knyvett die Signatoren des Instrumentes. Sie hatten Thomas Broadwood bei der Austattung beraten, und ihre Namen sind am Stimmstock oberhalb des Firmenschildes verewigt. Ob sie sich am Geschenk auch finanziell beteiligt hatten, ist den Quellen nicht zu entnehmen.
Sir George Smart, wie alle genannten Herren ein herausragender Pianist im England seiner Zeit, gehört nicht zum Kreis der Signatoren.

66 Beide Lesarten sind wenig sinnvoll: Das Geschenk wurde im Jahr 1818 überreicht, und die Zeichnung entstand 1827.

67 Diese Zitate, ausführlicher als alle Beschreibungen in der Fachliteratur, finden sich auf den Webseiten des *County Council* (etwa Landratsamt) der Grafschaft Surrey, England, wo sich die Archive der Firma Broadwood befinden, die als Sehenswürdigkeit angepriesen werden.

oben erwähnten Fürsten Karl, dazu an, beim Finanzministerium vorstellig zu werden, um die fälligen Gebühren und den Einfuhrzoll zu erlassen – mit Erfolg.[68]



Abbildung 2: Hammerflügel der Firma Broadwood & Sons von 1817

Dieser Flügel befindet sich im Beethoven-Haus Bonn und ist baugleich mit dem Instrument, das Beethoven 1818 als Geschenk erhalten hat. – Und nun spielen Sie auf diesem Klavier, sei es auch nur in Gedanken, die Partie ***Sch112*** (Abbildung 114 auf S. 130). Es geht nicht: Selbst auf diesem neuesten Instrument seiner Zeit reicht der Tonumfang (s. S. 129) nicht aus!

Auch auf dem Broadway-Flügel kann die **Hammerklaviersonate** keineswegs gespielt werden, ohne dass Töne weggelassen werden müssen – s. die Anmerkung zu Abbildung 2.
Gleichzeitig ließen technische Weiterentwicklungen nicht lange auf sich warten:

- 1821 begann James Shudi Broadwood,[69] Stiefbruder von Thomas B., mittels Eisenspreizen für stabilere mechanische Festigkeit zu sorgen, was durch Henry Fowler Broadwood 1834 zum ersten *Iron grand pianoforte* mit Metallrahmen führte.[70]
- 1821 wurde in der Firma Érard die Repetiermechanik erfunden: Eine Taste muss nicht erst vollständig in Ruhestellung zurückgehen, bevor sie das nächste Mal angeschlagen werden kann.

---

68 Die Wiener Zeitung schreibt am 8.6.1818: *„Herr Ludwig van Beethoven, dem nicht nur Oesterreich, sondern auch das Ausland durch Anerkennung seines hohen, weit umfassenden musikalischen Genies huldigt, erhielt zu London von einem seiner dortigen Verehrer ein sehr seltenes und kostbares Pianoforte zum Geschenke, welches demselben frachtfrey dis nach Wien geliefert ward. Mit besonderer Liberalität erließ die kk. allgemeine Hofkammer den Einfuhrzoll, dem sonst fremde Instrumente unterliegen, und gab dadurch den schönen, für die Künste erfreulichen Beweis, wie sehr man befließen sey, in eben dem Maße so seltene Verdienste des Genies durch humane Werthschätzung zu ermuntern."*

69 Der Beiname Shudi leitet sich vom Gründer der Firma Broadwood ab, von Burkat Shudi (1702 – 1773), der als Burkhardt Tschudi im Kanton Glarus das Licht der Welt erblickt hatte.

70 Dieser Rahmen bestand noch aus mehreren zusammengesetzten Teilen. Die ersten Flügel mit Gusseisenrahmen aus einem Stück wurden 1888 von Henry John Shudi Broadwood gebaut.

- 1826 begann Jean-Henry (Johann Heinrich) Pape in Paris, die Hämmer mit Filz, wie noch heute üblich, statt mit Leder zu beziehen.

Bei der Versteigerung von Beethovens Nachlass (1827) erfreute sich der Broadwood-Flügel schon keiner Wertschätzung mehr: er fand keinen Käufer, u.a. weil sein Tonumfang als zu gering erachtet wurde.[71] Später ging das Instrument in den Besitz von Franz Liszt über, der es schließlich dem Ungarischen Nationalmuseum vermachte.

Gegen Ende seines Lebens, im Jahre 1826, konnte sich Beethoven eines weiteren Flügels erfreuen. Zunächst ging es darum, dass der Broadwood-Flügel, offensichtlich trotz Beethovens Taubheit in regem Gebrauch, dringend der Reparatur bedurfte. Damit wurde die Wiener Firma Graf beauftragt. Conrad Graf stellte Beethoven zunächst für die Dauer der Reparatur, dann auf Lebenszeit eines seiner Instrumente zur Verfügung. Dieser Flügel mit 4-chörigem Saitenbezug erlaubte mit seinen 6½ Oktaven erstmals die Wiedergabe der **Hammerklaviersonate** in vollem Tonumfang, 7 Jahre nach Fertigstellung des Werkes.

Fragen muss man sich, was dem Beethoven des Jahres 1826 ein solches Instrument noch nutzte – jetzt war nicht nur als Interpret, sondern auch als Komponist er der Welt abhanden gekommen. Die wenigen Werke dieser Zeit werden in Abschnitt 24 „Anhang 8: Beethovens Werke des Jahres 1826“ auf S. 200 aufgelistet.

4.3 Kompositorische Extravaganzen

Noch aus heutiger Sicht, nach vieler Generationen Weiterentwicklung sowohl der Kunst des Klavierbaus als auch der Kunst des Klavierspiels, darf der kategorische Anspruch dieses Werkes als *summa artis* nicht aberkannt werden.

Doch damit nicht genug:

Beethovens Anspruch beschränkt sich keineswegs darauf, eine oder wohl auch *„Die“* Große Sonate für ein bestimmtes Instrument, nämlich das Klavier, zu komponieren. Ganz offenbar hat er den Ehrgeiz, ein absolutes, ein singuläres Werk schaffen: Einzigartig vor Allem, was die harmonische Struktur betrifft:

4.3.1 Harmonische Denkwürdigkeiten[72]

„Die Romantik ist das Zeitalter der Terzen“ (Ernst Kurth)[73]

„Beethovens Kompositionsart ist nicht zuletzt dadurch zum Inbegriff von Musik erhoben worden, dass ihr binnenmusikalischer Definitionsprozess ein Höchstmaß an für die Sinne ad hoc verdeutlichter Sinnfülle erzeugt“ (Hans Heinrich Eggebrecht)[74]

Die Harmonik der abendländischen Musik basiert zu einem wesentlichen Teil auf Terzen – so kann man, pauschalisierend, über die Epochen urteilen, die heute als Barock, Klassik und Romantik bezeichnet werden; auch die Unterhaltungsmusik bis in heutige Zeit sei mit eingeschlossen.

---

[71] Alexander Wheelock Thayer, a.a.O, Fußnote 156.

[72] In diesem Abschnitt geht es um hervorzuhebende Besonderheiten. Eine umfassende Diskussion über die Harmonik der **Hammerklaviersonate** wird im Kapitel 10 auf S. 97 erfolgen.

[73] Ernst Kurth, **Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan**.

[74] Hans Heinrich Eggebrecht, a.a.O. S. 106. Wenn man lange genug über die potentielle Sinnfülle des pleonastischen Ausdrucks *„ein Höchstmaß an für die Sinne* ad hoc *verdeutlichter Sinnfülle“* sinniert, dann kann man Eggebrecht vielleicht sogar vom Vorwurf der gedanklichen Sinnenthaltsamkeit freisprechen.

Kein Werk der abendländischen Musik aber ist in vergleichbarem Maße auf Terzen erbaut wie die **Hammerklaviersonate**. Folgt man der Meinung Kurths: *„Die Romantik ist das Zeitalter der Terzen“* (s.o.), dann stellt die Hammerklaviersonate den Höhepunkt der Romantik dar:

- ***Terzsprünge:*** Schon das motivische Material dieses Werkes beruht fast ausschließlich auf Terzen oder, häufiger, deren Oktaverweiterungen (Dezimen, Septendezimen und noch größeren Oktaverweiterungen von Terzsprüngen), beschrieben im Kapitel Motivisches Material auf S. 98.
- Die ***Terzreihe*** der Hammerklaviersonate wird in Abschnitt 10.1 auf S. 102 vorgestellt. Sie begründet ihre eigene Art Serieller Musik, lange bevor dieser Begriff in der Neuen Wiener Schule geprägt wurde. Diese Terzreihe bildet eine fast vollständige Zwölftonreihe; das allerdings war kaum die Absicht des Komponisten: Ihm ging es hier um Terzschichtungen (s.u.).
  Das Bemerkenswerte ist: Beethoven stellt diese Terzreihe in einem Kompendium der für ihn geltenden Harmonielehre vor, und zwar als integralen Bestandteil des Werkes in den Takten ***Fin241***ff (s. Kapitel 10.1 auf S. 102).
- ***Terzschichtungen***, behandelt in Kapitel 10.2 auf S. 106: Sie bestehen aus gleichzeitig erklingenden Tönen der oben genannten ***Terzreihe***. So lassen sich einige erstaunlich dissonante, kaum anders zu deutende Akkordbildungen in der Hammerklaviersonate erklären; heutzutage wird so etwas *Cluster* genannt; s. Kapitel 10.10.4 auf S. 127. Neben vielen anderen Akkorden ist auch der sog. ***Tristanakkord*** (eigentlich der Akkord aus Beethovens **Klaviersonate** op. 31 Nr. 3; s. Kapitel 10.6.4 auf S. 117) als Bestandteil dieser Terzschichtungen zu erklären.
- ***Terzverwandtschaften*** oder ***Medianten*** (s. Abschnitt 10.3.1 auf S. 107) bezeichnen harmonische Bezüge zwischen einander folgenden Passagen eines Werkes, nämlich die Rückung der Tonart um eine kleine oder große Terz. Die Häufigkeit und Hartnäckigkeit, mit der Beethoven solche Terzrückungen in der **Hammerklaviersonate** einsetzt, sind einzigartig in der Musikgeschichte.
- Der ***Terzenzirkel*** (s. Kapitel 10.3.2 auf S. 110) stellt eine Erweiterung des Quintenzirkels dar, die alle 24 Dur- und Molltonarten beinhaltet, und ist gleichzeitig Grundlage einer wohl nur in diesem Werk auftretenden Mediantenwut: Terzrückung folgt auf Terzrückung, abwechselnd um eine kleine und große Terz, abwechselnd in Dur und Moll, und das bis zu vierzehn Mal innerhalb eines einzigen Taktes.

Terzen bilden zwar die wichtigsten, nicht aber die einzig erwähnenswerten Intervalle:

- ***Quintverwandtschaften***: Vielerorts in der **Hammerklaviersonate** wird die Quintverwandtschaft Tonika-Dominante durch Terzverwandtschaften (Medianten, s.o.) ersetzt, und allgemein wird die Dominante stiefmütterlich behandelt; s. Kapitel „Die gemiedene Dominante“ auf S. 112. Keinerlei Berührungsängste dagegen gibt es gegenüber der Subdominante, in Dur und in Moll, und abwärtsgerichtete Quintsprünge treten gleich serienweise auf.
- ***Sextakkorde***, die nicht auf Umkehrungen von Dur- oder Mollakkorden zurückzuführen sind, werden an hervorgehobenen Stellen der **Hammerklaviersonate** eingesetzt. Die neapolitanische Sexte wird in Kapitel 10.6.1 auf S. 114 beschrieben. Darüber hinaus tritt der übermäßige Terzakkord (Dur mit kleiner Sexte; s. Kapitel 10.6.4 auf S. 117) mit kaum einzuordnendem harmonischen Hintergrund auf. Der Tristanakkord (s. Kapitel 10.6.4 auf S. 117) kann als grundlage der außergewöhnlich dissonanten Akkorde in ***All70ff*** angesehen werden (s. Kapitel 10.9 auf S. 124).
- ***Sekundverwandtschaften*** (***Schusterflecken***, also Rückungen des thematischen Materials und der Tonart um eine kleine oder große Sekunde; s. Kapitel 10.7 auf S. 121) bilden ein bemerkenswert häufig benutztes Stilmittel der **Hammerklaviersonate**. Sie ersetzen häufig die Auflösung einer Dissonanz: Statt einer auflösenden Konsonanz folgt ein Schusterfleck, wiederum dissonant.
- ***Bitonalität*** ist eine plausible Erklärung für die harmonischen Vorgänge am Ende der Kadenz des ***Allegro*** und wird im Kapitel 10.8 auf S. 123 beschrieben.

Eine detaillierte Beschreibung der Harmonik der **Hammerklaviersonate** mit Notenbeispielen wird in Kapitel 10 ab S. 102 gegeben.

4.3.2 Ein bemerkenswerter Takt

Beethoven manifestiert seinen Anspruch auf kompositionstechnische Einzigartigkeit einprägsam am Ende des ***Largo*** (Kapitel Finale: ***Largo*** auf S. 76), der Einleitung zur finalen Fuge. Zweifelsohne versteht er sich hier als „Zauberer“ der Kompositionskunst. Nur so kann man die Passage ***Fin8*** deuten: es offenbart sich die Absicht des Komponisten, hierselbsten den kompliziertesten Takt der Musikgeschichte zu erschaffen. Um überhaupt eine Übersicht zu gewinnen, zunächst eine schematische Darstellung:

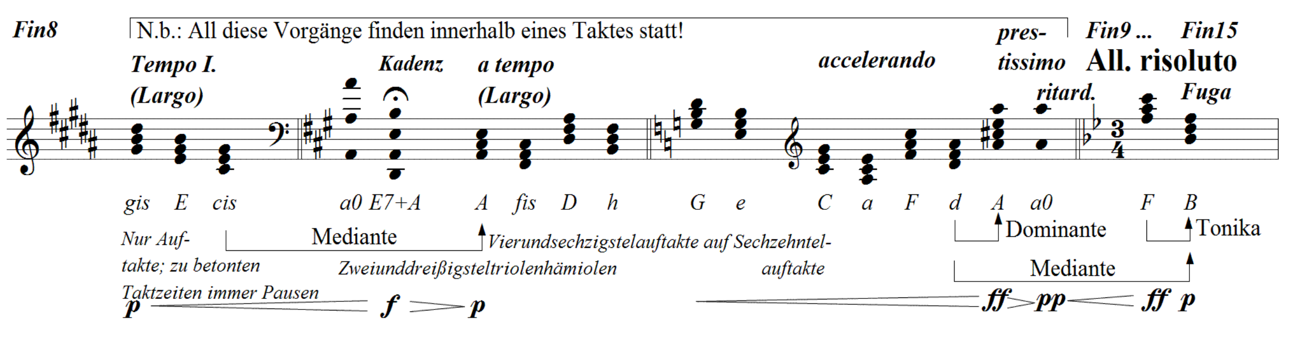


Abbildung 3, ***Fin8***: Der komplizierteste Takt der Musikgeschichte[75]

Schematische Darstellung von Tempo, Harmonik, Rhythmik und Dynamik.
Der vollständige Notentext wird in Abbildung 39ff auf S. 81ff wiedergegeben.

Vierzehn aller vierundzwanzig Dur- und Molltonarten werden innerhalb eines einzigen Taktes durcheilt. Ermöglicht wird diese Wilde Jagd durch den Quintenzirkel, hier zu einem Terzenzirkel erweitert (s. Abschnitt 10.3.2 „Zyklische Terzrückungen und der Terzenzirkel“ auf S. 110), mittels einer Folge von Terzrückungen *gis E cis … A fis D h G e C a F d … B*, die schließlich im nächsten Takt ***Fin9*** über die Dominante *F-dur* zu *B-dur* führt: der Grundtonart der Sonate und der Tonart des abschließenden ***Allegro risoluto*** mit seiner Fuge.

Eine solche Ballung von Medianten kann kaum als harmonische Kühnheit erkannt werden, eher wirkt sie in ihrer Wiederholungswut ermüdend. Zur Auflockerung wird sie von Beethoven an mehreren Stellen unterbrochen: z.B. durch die Kadenz, in der die Subdominante *D* und die Dominante *E7* gleichzeitig erklingen und den Anfang des **Violinkonzertes** von A. Berg vorwegnehmen;[76] dann am Ende durch *A-dur* als Dominante nach einer äußerst kurzlebigen Tonika *d-moll*. Das wird dann über leeres *a0* zur Terz von *F-dur* umgedeutet und bildet schließlich die Dominante zum finalen *B-dur*.

Das Tempo variiert von ***Largo*** zu einer Kadenz (schnell wegen ihrer kleinen Notenwerte), zu *Largo*; dann *accelerando* zu *prestissimo*, um *ritardando* zum nachfolgenden ***Allegro risoluto*** zu führen.

Die Dynamik (s. S. 131) wechselt zwischen *piano/pianissimo* und *forte/fortissimo* mit ausgedehnten *crescendi / decrescendi*.

Als rhythmische Strukturen werden u.a. gefordert:

- Zweiunddreißigsteltriolenhämiolen (bitte lassen Sie sich dieses Wort auf der Zunge zergehen!);
- „leere“ Auftakte, d.h.: dem Auftakt folgt eine Pause; ähnlich:

---

75 N.b.: die Doppelstriche stellen keine Taktstriche dar, sondern werden infamerweise vom Noteneditionsprogramm bei jedem Tonartenwechsel automatisch und nicht vermeidbar eingefügt.

76 Genau gesagt: den um eine Quint transponierten Beginn der Soloviolinstimme, der aus dem 1., 3., 5. und 7. Ton der Zwölftonreihe dieses Werks besteht (s. Abbildung 80 auf S. 99). Auf die Beziehungen zwischen der **Hammerklaviersonate** und Bergs **Violinkonzert** wird in Abschnitt 10.1.1 „Vergleich mit dem Violinkonzert von Alban Berg“ auf S. 113 näher eingegangen.

- übergebundene Auftakte, d.h.: der Taktschwerpunkt wird nicht separat angeschlagen, sondern übergebunden und erklingt somit auf dem Klavier nicht;
- Vierundsechzigstelauftakte, die nicht auf Taktschwerpunkte, sondern auf Sechzehntelauftakte zielen.

Ein Taktmaß existiert nicht ... richtiger: es wird von Beethoven mit allen Mitteln verschleiert und ist letztlich recht unerheblich, da es sich auch einem adornoschen Experten (s. Abschnitt 25.1 „Der adornosche Experte“ auf S. 201) nicht durch noch so sorgfältiges Hören, sondern nur durch akribisches Studium des Notentextes erschließt.

Also: Beethoven variiert in kürzester Zeit alle Parameter der Musik in extremem Maße: Tempo, Lautstärke, Tonart, Rhythmus und auch die Tonhöhe, die, der schematischen Darstellungsweise wegen, in Abbildung 3 nur ungefähr dargestellt ist: es wird fast der gesamte auf damaligen Hammerklavieren verfügbare Tonumfang ausgeschöpft (s. Kapitel „Tonumfang “ auf S. 129).

Zusammengefasst: Dies ist keine Musik, die einen Zuhörer betören kann; bestenfalls klingt sie interessant. Stattdessen handelt es sich um Musik, die den Leser beim Studium der Noten in basses Erstaunen ob der Kunstfertigkeit des Komponisten versetzen soll: Darauf wird in Abschnitt 6.2 „Musik zum Studieren“ auf S. 41 näher eingegangen.

Zum Abschnitt 8.5 „Finale: Largo“ auf S. 76.

4.3.3 Eine absonderliche Folge von Dissonanzen

Was halten Sie von der hier abgebildeten Folge von Akkorden? Sie stellen die Überleitung zur Kadenz im ***Allegro*** dar:

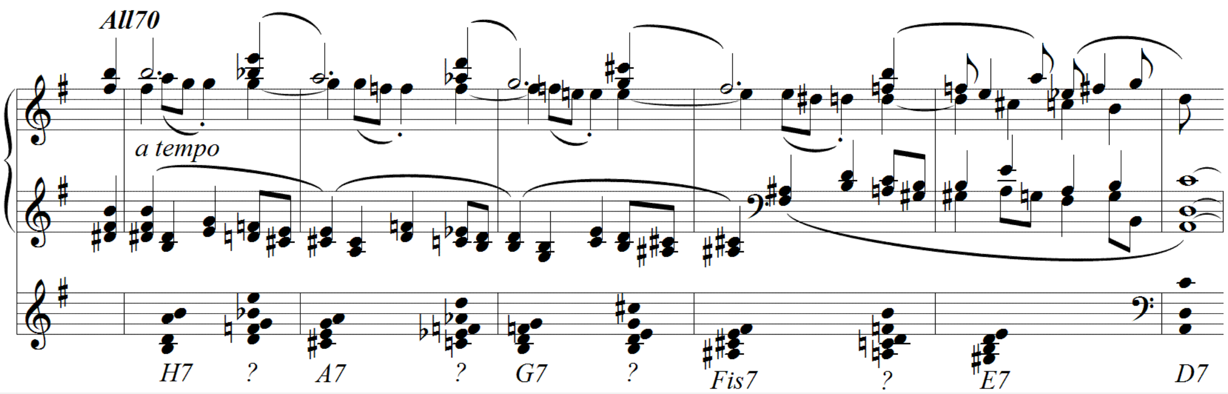


Abbildung 4, ***All70***: Eine sehr schräge Akkordfolge[77]

Die dritte Zeile enthält das harmonische Gerüst – wenn überhaupt noch von Harmonie gesprochen werden kann.

Wenn es auch Chaos ist, so ist es doch Chaos mit System: Die Dissonanzen, Terzquartsextnonakkorde, werden zusammen mit den jeweils folgenden Umkehrungen von Septakkorden erst um zwei Ganztöne, dann um einen Halbton und dann wieder um einen Ganzton gerückt. Dies sind Schusterflecke, ein von Beethoven besonders in der **Hammerklaviersonate** geschätztes Stilmittel (s. S. 121). Die Septakkorde – der Grundton tritt außer beim abschließendem *D7* als höchste Note auf – werden fast durch die gesamte *D-dur*-Tonleiter geschustert: *H7 A7 G7 Fis7 E7 D7*.

[77] Hier ist die Einleitung zu Kadenz in der ***Exposition*** dargestellt. Die entsprechende Partie in der ***Reprise*** ist um eine Terz transponiert (s. Abschnitt 10.3.1 „Medianten“ auf S. 104), sonst aber notengetreu wiederholt – was in der Hammerklaviersonate nur im Umfeld dieser Kadenz vorkommt: s. Kapitel 11 „Beethovens Liebe zur *variatio*“ auf S. 122.

Das ist aber auch das Einzige, was man über die Harmonik dieser Passage mit Sicherheit sagen kann. Verschiedene Deutungsversuche werden im Kapitel „Der Terzquartsextnonakkord“ auf S. 125 vorgestellt.
Man muss sich fragen, ob je vor der Entwicklung der Zwölftontechnik dissonantere Disharmonien in Druck gegeben worden sind. Dem Zuhörer wird wohl kaum bewusst, dass sich hier Unerhörtes abspielt, schon wegen des raschen Zeitmaßes der Veränderungen. Einzig der legendäre *adornosche Experte*[78] kann die musikalischen Vorgänge beim ersten Hören vollständig und allzeit richtig analysieren.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „*Summa artis*“ auf S. 15;
Zum Abschnitt 10.7 „Schusterflecke“ auf S. 121.

5 Die Widmung

Weiter zum nächsten Kapitel „Das Publikum“ auf S. 29.

Beethoven hat seine **Große Sonate für Klavier** dem Erzherzog Rudolph gewidmet:

5.1 Erzherzog Rudolph von Österreich



Abbildung 5: Erzherzog Rudolph von Habsburg

Kupferstich von B. Höfel

[78] s. Abschnitt 25.1 „Der adornosche Experte“ auf S. 228.

Rudolph Johann Joseph Rainer von Habsburg,[79] Erzherzog[80] von Österreich, geboren 8.1.1788 in Florenz, gestorben 23.7.1831 in Baden bei Wien. Siebzehntes und letztes Kind Leopolds von Habsburg (1747 – 1792), des Großherzogs der Toskana,[81] seit 1790 als Leopold II. römischer Kaiser und König von Ungarn, und Maria Luisa von Spanien.[82]

› 1803, also in Alter von 15 Jahren, wurde er Klavier- und Kompositionsschüler Beethovens. Seine Kompositionen bestehen hauptsächlich aus Klaviermusik und Kammermusik mit Klavier, u.a. eine Klarinettensonate und eine Violinsonate. Einige seiner Klavierfugen werden im Abschnitt 17.7 „Alphabetische Liste von Fugenkomponisten“ auf S. 159 genannt.
› 1805 schlug er die geistliche Laufbahn ein, zunächst als Koadjutor.[83]
› 1809 schloss er mit weiteren Mäzenen einen Vertrag, in dem Beethoven eine beträchtliche Pension zugesichert wurde (s. „Zeittafel“ auf S. 11).
› 1814 trat er die Schirmherrschaft der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien an.
› 1820: Inthronisation als Erzbischof von Olmütz (Olomouc); kurz darauf Erhebung zum Kardinal.

Niemandem hat Beethoven so viele Werke gewidmet wie Rudolph von Habsburg. Sie werden im Anhang 6: Dem Erzherzog Rudolph gewidmete Werke auf S. 199 aufgelistet. Die Beziehung zum Erzherzog dürfte enger gewesen sein als jede Beziehung Beethovens zu anderen Schülern, Gönnern oder Mäzenen. Sollte Beethoven hier gar ein Gefühl von Freundschaft zu einem Mitmenschen entwickelt haben?

Diese Frage kann getrost mit einem kategorischen Nein beantworten werden, wie aus einem Brief an Ferdinand Ries vom 5. 3. 1818, neben vielen weiteren Belegen, abgeleitet werden muss:

„Ich wünsche u. hoffe für Sie, daß sich ihre GlücksUmstände täglich verbessern, leider kann ich das nicht von mir sagen, durch meine unglückliche Verbindung mit diesem Erzherzog bin ich beynahe an den Bettelstab gebracht, darben kann ich nicht sehn, geben muß ich, so können sie nach denken, wie ich bey dieser Lage noch mehr Leide!“[84]

---

[79] Eine Biographie ist von Susan Kagan veröffentlicht worden (s. Index und Literaturverzeichnis auf S. 238). Die Autorin hat auch Werke des Erzbischofs eingespielt.

[80] Der Titel *Erzherzog* geht auf Rudolph IV. von Habsburg († 1365) zurück, genannt „der Stifter“. Diesem Herzog blieben Kaiser- und Königswürde vorenthalten. Um wenigstens dem Stand der Kurfürsten ebenbürtig zu gelten, nannte er sich *Erzherzog*, und dazu gab‘s einen Erzherzogshut, der der römischen Kaiserkrone nachempfunden war.
Dieser Titel, obwohl damals gerade erst geprägt, musste als altüberliefert anerkannt werden. Das wurde mittels einer Rechtsordnung erreicht, genannt *Privilegium maius*, die angeblich sowohl auf Gaius Julius Caesar als auch auf Kaiser Nero zurückgeht. Dazu bemerkt Francesco Petrarca (1304 – 1374): *„von einem unfähigen, lächerlichen Esel gefälscht“*.
Nichts hat’s genutzt: Das *Privilegium maius*, obwohl als Fälschung entlarvt, wurde unter Kaiser Friedrich III. von Habsburg (1415 – 1493) ganz einfach zum Gesetz deklariert, und damit war der Titel „Erzherzog“ sanktioniert.

[81] Vor allem auf Grund seines 25-jährigen Wirkens als Großherzog der Toskana erhielt Leopold II. den seinerzeit durchaus ehrenhaft gemeinten Beinamen „aufgeklärter Herrscher“. Wie viele Toskaner dieser Bezeichnung tatsächlich zugestimmt haben, bleibt unaufgeklärt.

[82] Dass diese Frau 17 Geburten überlebte, und dass 14 ihrer Kinder das Erwachsenenalter erreichten, kann nach den damaligen medizinischen Gegebenheiten, auch an einem Kaiserhofe, nur als Wunder gelten. Ein solcher Kindersegen bildete die Grundlage für eine erfolgreiche Heiratspolitik, die schon für Leopolds II. habsburger Vorfahren die wohl wichtigste Säule ihrer Außenpolitik dargestellt hatte.
Da konnte Nesthäkchen Rudolph getrost geistlichem Stande anbestimmt werden, auch wenn die Eltern für ihn zunächst die militärische Laufbahn vorgesehen hatten.

[83] Koadjutor: Gehilfe eines Bischofs oder Erzbischofs mit recht guter Aussicht, bei rechtzeitigem Sterbe- oder Beförderungsfall des Amtsinhabers dessen Nachfolge anzutreten.

[84] BGA 4, 1247. *Sehn* hier wohl im Sinne von *vor sich sehen, sich vorstellen* gebraucht. Das folgende *geben muß ich* kann bestenfalls durch Beethovens gleichzeitige Habgier- und Verarmungsphantasien erklärt werden. Man beachte die groß geschriebene Verbform *ich Leide!*

Hier offenbart sich Beethoven als Seele von Mensch: *„Dieser Erzherzog"* bezahlt ihm ja noch immer, seit 9 Jahren, eine stattliche jährliche Ehrenpension (s. „Zeittafel" auf S. 11)!
Ganz ungeniert erhofft sich Beethoven durch die die Berufung Rudolphs auf den erzbischöflichen Stuhl eine Verbesserung seiner finanziellen Lage, vielleicht sogar eine Anstellung als Kapellmeister.[85] So schreibt er am 9. 3. 1819 an Ries:
„Der Erzherzog Rudolph wird nun endlich seine vorige[86] *Bestimmung als Erzbischof von ollmüz antreten – aber noch sehr lange kann es anstehen, bis ich verbeßerung erhalte."*[87]
Einzig wichtig für Beethoven ist hier seine erwartete *„verbeßerung"*; irgendeine persönliche Beziehung zum Erzherzog, z.B. Freude über dessen Inthronisation als Erzbischof, erwähnt er nicht.
Ganz anders klingt unser Beethoven, wenn er sich direkt an den Erzherzog wendet, so z.B. am 3. 3. 1819, also nur wenige Tage vor dem oben zitierten Brief an Ries: Er spricht von der *„großen edelmüthigen Gesinnung"* des Adressaten, zählt ihn zu den *„edlere*[n] *beßere*[n] *Mensch*[en]*"*, lobt die *„Meisterhaften V*[a]*r.*[iationen] *I.*[hrer]*K.*[aiserlichen]*H.*[ohheit]*"* und die *„schönen Anlagen u. wirklich reiche Erfindungsgabe I.K.H."* und fährt dann fort: *„I.K.H. können auf zweyerley Art schöpfer werden sowohl für das Glück u. Heil so mancher Menschen als auch für sich selbst, Musikal. schöpfer u. Menschen-Beglücker sind in der jetzigen Monarchen Welt bisher nicht anzutreffen."*[88]
Mit diesem einschleimenden Brief erhoffte sich Beethoven wohl auch noch erzherzogliche Einflussnahme bei einem gerade anstehenden Prozess um das Sorgerecht für seinen Neffen Karl. Heute hieße so etwas versuchte Justizbeugung.
Beethovens Beziehungen zu jungen Männern sind allesamt recht kompliziert: Neben Erzherzog Rudolph seien hier genannt: Ferdinand Ries, den man als ausnutzbaren Adlatus bezeichnen kann (er hat später eine bemerkenswerte Karriere zwischen Sankt Petersburg und London gemacht; seine Werke sind heute zu Unrecht vergessen!) und der Neffe Karl van Beethoven, der auf Ludwig van Beethovens Fürsorgewut mit einem Selbstmordversuch reagiert hat.
Das hat kaum etwas mit erotischen Neigungen zu tun. Allerdings, eine gewisse Affinität zu *Epheben* (männlichen Heranwachsenden) durfte ein erwachsener Mann damals schon zeigen, wenn Grenzen eingehalten wurden: Schließlich kannte man ja die Antike und den Begriff platonische Liebe: *agápē*, im Gegensatz zum *érōs*, der körperlichen Liebe – die alten Griechen hatten es mit diesem Unterschied jedoch, zum Verdruss des Herrn Plátōn, nicht allzu genau genommen.

---

[85] Die Bereitschaft Beethovens, Kapellmeisterstellen in der Provinz anzunehmen, sollte allerdings eher skeptisch hinterfragt werden; vgl. Fußnote [47] auf S. 13 bezüglich des Stellenangebotes in Kassel.

[86] 1811 hatte Erzherzog Rudolph diese Berufung schon einmal ausgeschlagen.

[87] BGA 4, 1294.

[88] BGA 4, 1292. Etliche Vorfahren Rudolphs aus der Familie Habsburg waren fruchtbare *„Musikal. schöpfer"*, s. Abschnitt 6.1.2 „Praktizierende Dilettanten" auf S. 29. Die Werke der dort genannten habsburger Monarchen wurden zwar in Wien tradiert; ob aber Beethoven oder einer seiner Zeitgenossen sich um diese höchstadligen Komponisten kümmerte, deren Stil ja nicht gerade dem Zeitgeschmack entsprach, sei dahingestellt.
Im selben Brief kündigt Beethoven die Komposition seiner **Missa Solemnis** für die Inthronisation Rudolphs an: *„der Tag, wo ein Hochamt Von mir zu den Feyerlichkeiten für I.K.H. soll aufgeführt werden, wird für mich der schönste meines Lebens seyn, u. Gott wird mich erleuchten, daß meine schwachen Kräfte zur Verherrlichung dieses Feyerlichen Tages beytragen."* Es lag wohl weder an fehlender göttlicher Erleuchtung noch an Beethovens schwachen Kräften, dass die **Missa Solemnis** noch viele Jahre ihrer Vollendung harren sollte: Der Zeitplan war völlig illusorisch, Beethoven hatte sich schlicht übernommen.

5.2 Eine erstaunliche Koinzidenz: opp. 58, 96, 97, 106 und 133

Viele – wenn man Gelegenheitskompositionen außer Acht lässt, sogar fast alle – der dem Erzherzog Rudolph gewidmeten Werke[89] besitzen eine überraschende, bisher wohl nie erkannte Gemeinsamkeit: Den Bezug zwischen den Tonarten *B-dur* und *G-dur*.
Zunächst seien hier das **Erzherzogtrio** op. 97 und die **Hammerklaviersonate** op. 106 genannt. Sie stehen in der Grundtonart *B-dur*. Das wäre kaum der Erwähnung wert, und war es der Musikforschung bisher auch nicht, jedoch, aber:
In diesen Werken spielt die Mediante *G-dur* (Terzverwandtschaft; s. Kapitel 10.3.1 auf S. 107) eine zentrale Rolle: Sie ersetzt die Funktion der Dominante, also von *F-dur*. So wird sowohl im **Erzherzogtrio** als auch in der **Hammerklaviersonate** das Erste Thema des Kopfsatzes in *B-dur* vorgetragen, das Zweite Thema dann aber nicht in der zu erwartenden Dominante *F-dur*, sondern in der Mediante *G-dur*.[90]
Und nun es geht weiter: Die **Große Fuge** op. 133 *B-dur*, die später auch im Kontext von motivischer Gemeinsamkeit mit der **Hammerklaviersonate** erwähnt werden wird (s. Kapitel 9 auf S. 98), wird durch eine ***Overtura*** in *G-dur* eingeleitet, bevor die ***Fuga*** in der Grundtonart *B-dur* beginnt.
In allen genannten Werken hebt Beethoven die Tonartenrückung *B-dur – G-dur* durch Vorzeichenwechsel in den Notensystemen deutlich hervor, was sonst bei Anfängen eines Zweiten Themas, auch wenn es in einer unerwarteten Tonart vorgetragen wird, keineswegs selbstverständlich ist.
Das **Klavierkonzert Nr. 4** op. 58 (1805-1806), auch dem Erzherzog gewidmet, steht in der Grundtonart *G-dur*, das Zweite Thema dann in der Mediante *B-dur:* also reziprok zum oben genannten Tonartenwechsel.
Auch in der **Sonate für Klavier und Violine** *G-dur* op. 96 (wem hat Beethoven diese Sonate wohl gewidmet?) findet sich diese Mediante: Zwar steht hier das Zweite Thema regelgerecht in der Dominante *D-dur*; nachdem es aber nacheinander von Klavier und Violine vorgetragen wurde, folgt abrupt, wenn auch nur für wenige Takte, der Wechsel zur Mediante *B-dur*.[91]

Niemand solle behaupten, dies sei zufällige Koinzidenz!

Beethoven setzt mediantische Terzrückungen recht häufig ein; ihnen wird ein eigener Abschnitt (10.3.1 auf S. 107) gewidmet, und Beispiele aus den Klaviersonaten Beethovens sind in Tabelle 55 auf S. 108 aufgelistet.
Dass aber die präzise Übereinstimmung der Tonarten, nämlich der Wechsel von *B-dur* zur Mediante *G-dur*, in fünf der etwas mehr als zehn Werke, die dem Erzherzog gewidmet sind, auf Zufall beruhe, kann nach Gesetzen der Statistik getrost ausgeschlossen werden.[92]
Handelt es sich um eine bewusste Anspielung des Komponisten auf ein bestimmtes Werk, mit dem er sich dem Erzherzog in besonderem Maße verbunden fühlte? Eine solche Anspielung wird für uns unbeteiligte Dritte kaum mehr zu entschlüsseln sein. Möglich, dass die späteren Werke, **Erzherzogtrio, Hammerklaviersonate** und **Große Fuge**, auf das frühere Werk, das **Klavierkonzert**

[89] S. Abschnitt 22 auf S. 229: „Anhang 6: Dem Erzherzog Rudolph gewidmete Werke".
[90] Das gilt für die Exposition. In der Reprise steht, wie es sich gehört, das Zweite Thema bei beiden Kompositionen in der Tonika *B-dur*.
[91] Auch in diesem Werke hat Beethoven die Rückung der Vorzeichensetzung von einem # zu 2 *b* vorgeschrieben, nämlich in der Fuge im ***Finale*** (Takt ***217***). Hier jedoch steht zwar das # für *G-dur*, die 2 *b* aber nicht wie in den oben genannten Werken für *B-dur*, sonder für *g-moll*.
[92] Allerdings hat Beethoven diese Art von Mediantrückung auch in anderen, nicht dem Erzherzog gewidmeten Werken eingesetzt, wenn auch nie in Sonatensätzen, nämlich in den **Klaviervariationen „Venni Amore"** WoO 65 (1790) mit den Tonarten *D-dur, B-dur, G-dur*, dann *As-dur* und in den **Klaviervariationen** op. 34 (1802): *F-dur, D-dur, B-dur, G-dur, Es-dur, c-moll;* die Coda steht dann wieder in *F-dur:* beide Male also in einer längeren Sequenz von Medianten. Details: s. Abschnitt 10.3.1 „Medianten " auf S. 102.

G-dur Bezug nehmen. Auch das **Erzherzogtrio** spielt in Beethovens Leben eine wichtige Rolle: Das letzte Werk, mit dem er öffentlich als Klaviervirtuose auftrat (für die Zuhörer wegen der Taubheit ein wohl eher peinlicher Auftritt; und warum hat Beethoven mehr als drei Jahre zwischen Fertigstellung dieses Trios und der Uraufführung verstreichen lassen?) … doch all das ist nichts als Spekulation.
Oder hat Beethoven den Klangeindruck dieser Mediantenrückung – er konnte ihn ja nur noch innerlich empfinden, nicht mehr hören – bewusst oder unbewusst mit dem Erscheinungsbild des jungen Erzherzogs gleichgesetzt? Dies fiele unter den heute reichlich häufig gebrauchten Begriff Synästhetik.
Baustelle:

„Die Tonartensymbolik tangiert in nicht geringer Weise das Phänomen ‚Mediante', das in seinem Wesen auch als ‚Tonarten-Spiel' bezeichnet werden könnte. Beethovens tonartensymbolisches Denken war ausgeprägt." (Norbert J. Schneider)[93]

Einige der genannten Werke besitzen weitere Gemeinsamkeiten:
Die **Hammerklaviersonate** op. 106 enthält als Finale eine extrem groß dimensionierte Fuge, die zusammen mit der **Großen Fuge** (s. Abschnitt 17.3.4 auf S. 147) die ausladendste Komposition ihrer Art darstellt.
Die **Große Fuge** op. 133 war von Beethoven ursprünglich als Finale des **Streichquartetts** *B-dur* op. 130 konzipiert worden. Er hat sie dann wegen unleugbarer Überdimension (741 Takte) als selbständiges Werk herausgegeben, und op. 130 erhielt ein neues Finale, nicht fugiert und in anständiger Länge.
Bemerkenswert: Nur den ursprünglich letzten Satz, also die **Große Fuge**, widmete Beethoven dem Erzherzog Rudolph. Das Streichquartett op. 130, nämlich die drei ersten Sätze zusammen mit dem neu hinzugefügten Finale, wurden dem Fürsten von Galitzin gewidmet, der Beethoven schon zur Komposition der Quartette op. 127 *Es-dur* und op. 132 *a-moll* angeregt hatte. Sollte dem Erzherzog die **Große Fuge** mehr bedeutet haben als ein vollständiges beethovensches Spätes Streichquartett?
Die Themen beider oben genannten Fugen (Finale von op. 106 und op. 133) beginnen mit einem aufsteigenden Dezimsprung, allerdings in unterschiedlicher harmonischer Funktion (s. Kapitel 9 auf S. 98) – das könnte Zufall sein; die Vorliebe für aufsteigende Auftakte mit gigantischem Tonintervall aber ist eine beiden Werken gemeinsame Auffälligkeit.[94]
Im **Erzherzogtrio** wie in der **Hammerklaviersonate** steht das ***Scherzo*** an zweiter statt an dritter Stelle, vor dem langsamen Satz – nun, das ist nicht außergewöhnlich, gibt aber nach Meinung mancher Musikforscher dem langsamen, jetzt dritten Satz mehr Gewicht.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Die Widmung" auf S. 25.

6 Das Publikum

Weiter zum nächsten Kapitel „Die Satzfolge" auf S. 46.

---

93 a.a.O., S. 225

94 In op. 133 findet sich der Themenauftakt d^1 – b^4. Ein so weit gespanntes Intervall kann ich – und wohl jeder Hörer, dem es an absolutem Gehör mangelt – nur mit größter Mühe harmonisch einordnen, und ich halte den Einsatz eines solchen Intervalls, lieber Herr v. Beethoven, mit allem Verlaub gesagt für schlechten Stil.
In der **Hammerklaviersonate** gibt es zwar Themen mit noch größerem Gesamtambitus; die jeweils aufeinander folgenden Intervalle aber halten sich in einem Rahmen, den selbst ich noch harmonisch einzuordnen vermag.

Ein Werk kann vielleicht eines Widmungsträgers entbehren (bei Beethoven eher selten), auf jeden Fall aber braucht es ein Publikum, und zwar nicht nur das der applaudierfreudigen, sondern lieber noch das der zahlungswilligen Art: *„Die Sonate ist unter drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beynahe um des Brodes willen zu schreiben. So weit habe ich es nun gebracht“* (Beethoven an Ries; s. „Zitate“ auf S. 10).[95]
Welcher Art nun ist das Publikum, dem Beethoven sein *Brod* für die Hammerklaviersonate abverlangt?
Mit Sicherheit handelt es sich nicht um den Widmungsträger, um den Erzherzog Rudolph, der Beethoven ja schon seit Längerem ein festes Salär hat zukommen lassen (s. „Zeittafel“ auf S. 11). Bei der huldvollen erzherzoglichen Entgegennahme der Widmung der **Hammerklaviersonate** dürfte Rudolph wohl ein angemessenes Geschenk überreicht haben. Beethovens Lebensstandard aber wird das kaum beeinflusst haben.
Nicht mehr zur Disposition stand Beethovens Rolle als Konzertpianist. Aufführungen bildeten ein lukratives Geschäft, besonders, wenn der Komponist als Interpret eigener Werke auftrat, und das bitte auch noch recht virtuos. Solche Veranstaltungen hatten eine der wichtigen Einnahmequellen Beethovens dargestellt. Doch damit war es nun vorbei: Beethovens Taubheit darf nicht nur als menschliche und künstlerische Katastrophe, sie muss auch als Ursache herber finanzieller Einbußen verstanden werden.
Kein Gedanke sei verschwendet an Aufführungen der **Hammerklaviersonate** durch zeitgenössische Pianistenkollegen: Nicht nur, dass solche Veranstaltungen dem Komponisten in Zeiten ohne gesetzlich garantierte Urheberrechte[96] bestenfalls warme Anerkennung, kaum aber einen Verdienst eingebracht hätten, sondern: Beethoven mokiert sich ja ausdrücklich über diese Möglichkeit (Stichwort: die schon reichlich oft zitierten *„... fünfzig Jahre ...“*) und hält die Hammerklaviersonate für unspielbar, zumindest für Pianisten seiner und der nachfolgenden Generationen.
Nicht von der Hand zu weisen ist Beethovens Absicht, sich und seiner Umgebung durch die Komposition der **Hammerklaviersonate** zu beweisen, dass er noch – oder wieder – oder jetzt mehr denn je – auf dem Höhepunkt seiner kompositorischen Schaffenskraft stehe (s. Abschnitt 4.3 „Kompositorische Extravaganzen“ auf S. 21), gerade im Zusammenhang mit seiner nicht weiter zu verbergenden Taubheit und nach einer längeren Periode offensichtlich unergiebigem kompositorischen Schaffens (s. „Zeittafel“ auf S. 11 und Abschnitt 23 „Anhang 7: Beethovens Werke der Jahre 1817/18“ auf S. 199).
Seine Umgebung hat das durchaus beeindruckt, und Ferdinand Ries, der Adressat der mitleidheischenden Worte *„Denn es ist hart, beynahe um des Brodes willen zu schreiben“*, hat 1819 immerhin eine lukrative Veröffentlichung der Hammerklaviersonate bei einem englischen Verlag in die Wege leiten können: s. Abschnitt 7.2 „Die Satzfolge beim Londoner Druck“ auf S. 47.
Das führt zur einzig verbleibenden Antwort auf die Frage nach der Art des zahlenden Publikums: Beethoven erwartete, sein *„Brod“* für die Hammerklaviersonate durch Verlagsrechte, also mittels des Verkaufs der Noten zu verdienen. Der Verleger hatte sich schon gefunden: Domenico Artaria

---

95 Man sollte nicht annehmen, Beethoven habe hier mit der für ihn charakteristischen Larmoyanz seinen *beynahe* bevorstehenden Hungertod angekündigt: *Brod* bedeutet in Beethovens Vorstellung geldwertes Einkommen und den von ihm verlangten, recht hohen Lebensstandard. Außergewöhnlich aber ist, dass Beethoven sich selbst unterstellt, die **Hammerklaviersonate** sei *beynahe* um des schnöden *Brodes* willen entstanden – das akzeptiere ich unter keinen Umständen, und ich werte dieses Zitat als sprachliche und menschliche Entgleisung, mit der Beethoven den Wert seiner eigenen Hammerklaviersonate herabwürdigt.

96 Um Urheberrechte musste sich ein Komponist damals schon selbst kümmern. Beethoven lässt 1803 in der **Allgemeinen Musikal. Zeitung** kundtun: *„Warnung. Herr Carl Zulehner, ein Nachstecher in Maynz, hat eine Ausgabe meiner sämtlichen Werke für das Pianoforte und Geigeninstrumente angekündigt. Ich halte es für meine Pflicht, allen Musikfreunden hiermit öffentlich bekannt zu machen, daß ich an dieser Ausgabe nicht den geringsten Anteil habe“* (zitiert nach Eberhard Preußner). In Frankreich gab es schon seit 1791 Gesetze zum Schutze geistigen Eigentums, in Deutschland erst ab 1856 (zitiert nach Lutz Neitzert, a.a.O. S. 99).

(Wien, und ab 1819 auch Mannheim als Artaria & Fontaine). Es handelte sich nur noch darum, bei Fertigstellung des Werkes, die ja dann in angemessener Frist erfolgte, den Verleger zum Verlegen und das Publikum zum Kaufen zu ermuntern.
Scheinbar hat Beethoven seiner Sache den denkbar schlechtesten Dienst erwiesen: Seinen Verleger hat er versucht, von der Unspielbarkeit der Hammerklaviersonate zu überzeugen. Seine Leserschaft musste er von dieser Tatsache wohl nicht erst überzeugen: Ihr dürfte ein Blick in die Noten genügt haben.

Und genau darum, um den Blick in die Noten, geht es hier.

In diesem Zusammenhang untersuchen wir in Abschnitt 25 „Anhang 9: Die Klassengesellschaft des Theodor Wiesengrund Adorno“ auf S. 200, wie der große Soziologe und Musikologe des 20. Jahrhunderts, Theodor Wiesengrund Adorno, musikalische Rezeption klassifiziert. Dann werfen wir einen Blick auf eine der meistverkannten menschlichen Spezies, den Dilettanten, und nehmen dabei eine längst überfällige Ehrenrettung vor. Es wird sich herausstellen, dass der Dilettant der Adressat der Hammerklaviersonate ist, auch wenn er dieses Werk nun wirklich kaum spielen kann.

6.1 Der Dilettant

Heute besitzt der Begriff Dilettant[97] einen derartig pejorativen Beigeschmack („Jemand, der seine Kunst nur unzureichend auszuüben vermag“), dass dieses Wort als *politically incorrect* geächtet ist und durch Bezeichnungen wie „Kenner und Liebhaber“ ersetzt wird.[98] Das war nicht immer so:
Bis ins 19. Jahrhundert hinein war der musikalische Dilettant eine Person höheren Standes, meist eine Person, die es sich leisten konnte, Musiker in ihre Dienste aufzunehmen. Gegenüber den in ihrem Fach ausgebildeten Musikern, die häufig als Kammerdiener[99] angestellt waren, verstand sich der Dilettant als *uomo universale*, als Mensch, der Musik als wichtigen Bestandteil seiner Allgemeinbildung betrachtete.
Dazu gehörte zuvorderst die Musiktheorie:

---

[97] Das it. Wort *dilettante* sollte von italienisch *dilettarsi* „sich ergötzen“ abgeleitet werden.

[98] So z.B. in M. Honegger, G. Massenkeil: Das Große Lexikon der Musik in acht Bänden (s. Benutzte Nachschlagewerke auf S. 231). Dort wird doch tatsächlich der Artikel *Dilettant* durch einen Querverweis auf einen Artikel *Kenner und Liebhaber* ersetzt! In Theodor Wiesengrund Adornos Klassengesellschaft (s. Abschnitt 25.1 „Der adornosche Experte“ auf S. 128) ist der Dilettant keiner Erwähnung wert.
Lutz Neitzert (a.a.O. S. 91) unterscheidet zwischen Kenner (Werkrezipient) und Liebhaber (Gebrauchsmusikrezipient); vgl. auch A. Hauser, **Soziologie der Kunst**, S. 498. Das aber ist Sicht des 20. Jahrhunderts. Davor gab’s nur Dilettanten und die unten zu beschreibenden Banausen.

[99] Eine *Kammer* stellte das administrative Organ eines größeren oder kleineren Hofes dar, u.a. die Finanzabteilung. Ein Kammerdiener wurde von einer solchen Kammer ausbezahlt: Das war also ein Privileg!
Die heutige deutsche Bedeutung „Kammer“ = „kleines Zimmer“ ist hier nicht anzuwenden, stattdessen stand *Kammer* für den Raum und das Gremium, in dem Staatsgeschäfte und Prozesse verhandelt wurden: Noch heute kennen wir den Bundesgerichts*hof* sowie *Kammer*gerichte.
Kammermusik bezeichnete ursprünglich die Musik, um die sich die *Kammer* eines Hofes zu kümmern hat. Dieser Begriff hat viele Bedeutungsverschiebungen erfahren. Nie aber hat Kammermusik eine Musik bezeichnet, die ausschließlich für kleines Kämmerlein konzipiert worden wäre, genausowenig wie ein Kammerdiener nur in stillem Kämmerlein hätte aufwarten dürfen.
Joseph Haydn war kein Kammerdiener mehr: Er war von der Kammer des Hofes Esterháza im Rang eines Offiziers angestellt worden, mit spezieller Uniform und dem Recht zur Teilnahme an der Offizierstafel (zitiert nach C.M. Knispel, a.a.O. S. 39).

6.1.1 Musik als freie Kunst

Die Musiktheorie des Mittelalters war eine der schon seit römischer Zeit belegten „sieben *freien* Künste“, die das intellektuelle Gerüst umfassten,[100] dessen sich ein *freier* Mann[101] nicht zu schämen brauchte und deren Kenntnis als Voraussetzung für ein Universitätsstudium galt – *n.b.:* Ein großer Teil der Bevölkerung war unfrei und hatte deswegen keinen Zugang zu solcher Bildung, und Frauen wurden in diesem Zusammenhang kaum der Erwähnung wert gehalten, obwohl es durchaus einzelne äußerst gebildete Frauen gegeben hat, häufig Nonnen, z.B. Hrosvitha von Gandersheim (935 – 975) und Hildegard von Bingen (1098 – 1179).
Musik gehörte zum anspruchsvolleren Teil dieser „Künste“, dem *Quadrivium* (Vierweg): neben Musik, die auch Teile der Mathematik einschloss (durch Untersuchungen von Längenverhältnissen von Saiten, z.B. bei Oktaven 2:1, Quinten 3:2 usw., wurde man zur Bruchrechnung und sogar zu Logarithmenrechnung eingeladen), waren es Arithmetik (Grundkenntnisse im Rechnen, z.B. 17+4, wurden allerdings für recht überflüssig gehalten), Geometrie und Astronomie. Letzteres ist als Astrologie zu verstehen und war z.B. für angehende Mediziner äußerst wichtig, die daraus lernten, welche Behandlungsmethode unter welchem Sternzeichen Erfolg versprach.
Vorher aber hatte man sich *trivialerweise* durch das *Trivium* (Dreiweg) durchzupauken: Grammatik, Dialektik und Rhetorik, also das, was im Mittelalter die Lateinschulen, meist in Klöstern beheimatet, ihren Schülern eintrichterten.
Die Musiktheorie hatte nichts, gar nichts, mit praktischer Musikausübung zu tun, sondern geht auf eine von Pythagórās(ca. 580 – 500 v.u.Z.[102]) vertretene griechische Geheimlehre zurück. Diese Lehre behauptete, die Bewegungen der Planeten (nicht zufällig hat Johannes Kepler sein epochemachendes astronomisches Werk über die Planetenbewegungen **harmonices mundi, Harmonien der Welt** genannt; s. Michael Dickreiter:**Der Musiktheoretiker Johannes Kepler**), dann aber auch jede und jegliche Ordnung in dieser Welt und schließlich die Gemütszustände jedes einzelnen Menschen seien auf harmonische Gegebenheiten der Musik zurückzuführen. Auf dieser Idee beruht die musikalische Affektenlehre, die, einst in der Renaissance und im Barock entwickelt, z.B.: Gioseffo Zarlino (1517 – 1590), **Istitutioni harmoniche** (1558) und Athanasius Kircher (1601 – 1680),

---

[100] also *nicht* das, was wir heute unter Kunst verstehen: Hier ist Kunst von Können = erlerntes Wissen abgeleitet.

[101] daher *freie* Kunst: Das hat also nichts mit *Freiheit der Wissenschaft* oder *Freiheit der Kunst*, sondern nur mit dem sozialen Status zu tun!

[102] v.u.Z. (*vor unserer Zeitrechnung*; dieser Begriff war offizieller Sprachgebauch in DDR-Deutsch) = vor Christus.
Jesus aus Nazareth, genannt *Christós* (griechisch *Χριστός* „Gesalbter“, der Übersetzung von hebräisch משיח Messiah), erblickte vielleicht im Jahr 4 oder 6 v.u.Z. das Licht der Welt – genauer kennen auch heutige Theologen das Geburtsjahr nicht. Es kann nicht das Jahr 1 unserer Zeitrechnung gewesen sein, da Herodes I., König von Judäa, genannt der Große, der ja laut Bibel eine wichtige Rolle bei Christi Geburt gespielt haben soll (Die Weisen aus dem Morgenland, Kindermord von Bethlehem!), im Jahr 4 v.u.Z. das Zeitliche gesegnet hat.
Die Jahreszählung mit dem Datum von Christi Geburt beginnen zu lassen wurde vom Mönch Dionysius Exiguus, genannt Dionysius der Kleine, im 6. Jahrhundert „angedacht“. Aber selbst in der päpstlichen Kanzlei kam diese Zählweise erst ab 965 in Gebrauch. Vorher waren im christlichen Abendland Zeitrechnungen üblich, die mit der Gründung der Stadt Rom (*ab urbe condita:* 753 v.u.Z., auch ein fiktives Datum) oder mit dem Herrschaftsantritt des Kaisers Diokletian (284, er war wahrlich kein Christenfreund!) begannen (zitiert nach Martin Paetsch, a.a.O. S. 54).
Eine Jahresangabe mit dem Zusatz „vor Christus“ verbietet sich von selbst: „Jesus wurde im Jahre 4 oder 6 vor Christus geboren“ – Eine solche Begriffsperversion sollte selbst Historikern und Theologen bitter aufstoßen; abgesehen davon, dass sich die Christen hier wieder mal als Maßstab der Welt und der Zeit aufspielen wollen. Da ist dann doch das unschöne und ideologiebelastete „v.u.Z.“ vorzuziehen.
Dazu kommt: Im Englischen steht die Abkürzung *AC* sowohl für *after Christ* und *anno Christi*, also nach Christus, als auch für *ante Christum*, also vor Christus! Insgesamt hat die englische Abkürzung *AC* 14 und, wenn man Klein- und Großschreibung gleich behandelt, sogar 19 unterschiedliche Bedeutungen.

Musurgia universalis (1650; Musurgia = etwa Musenwerk), noch lange als Tonartencharakteristik weiterleben sollte (s. meine Abhandlung **Tonartencharakteristik und Temperatur**).
Im Altertum wurde die harmonische Grundlage der Musik durch das *σύστημα τέλειον* (*sýstēma téleion*: vollständige Vereinigung, s. Fußnote [215] auf S. 120) gebildet, das allerdings schon bei der Beschreibung einfachster musikalischer Begriffe, z.B. der Oktave, fast unüberwindbare Schwierigkeiten bereitet.
Die pythagoreische Geheimlehre blieb schon in der Antike derart geheim (strenge Sanktionen waren Eingeweihten angedroht, wenn sie Inhalte der Lehre an Außenstehende weitergaben), so dass sie kaum überliefert wurde und auch von der heutigen Forschung nur in Rudimenten zu entschlüsseln ist. Im Mittelalter und danach wurde mangelnde Kenntnis der antiken Lehre durch freie Spekulation ersetzt und dann auch noch christlich verbrämt, was einer breiten Anwendung dieser Lehre Vorschub leistete.

6.1.2 Praktizierende Dilettanten

Viele Dilettanten betätigten sich auch praktizierende Musiker. Sie bildeten sich häufig ein, in kompositionstechnischen Fragen und in der praktischen Musikausübung ihren untertanen Musikern ebenbürtig zu sein – manchmal sogar mit einigem Recht:
- Das Paradebeispiel des Dilettanten im Zeitalter der Renaissance war Carlo Gesualdo (1560 – 1613), *Principe da Venosa* mit seiner ausgefallenen *vita* und seinem kaum weniger ausgefallenen *œuvre*.
- Im Barock wären zu nennen: Benedetto Marcello (1686 – 1739), Jurist, Inhaber vieler Staatsämter, u.a. Mitglied des *Consiglio dei Quaranta* in Venedig, des wichtigsten Exekutivorgans der *Serenissima* nach dem *Dogen*.
- Dann: Tomaso Albinoni (1671 – 1750), Sohn eines reichen venezianischen Papierfabrikanten. Er war sich nicht zu schade, als Hofmusiker in die Kapelle des Herzogs von Mantua einzutreten.

Höchstadlige, höchstambitionierte und recht begabte Musiker waren:
- Henry IV. Lancaster (1367 – 1413), König von England;
- Henry V. Lancaster (1387 – 1422), König von England;
- Henry VIII. Tudor (1491 – 1547), König von England;
- Louis XIII de Bourbon (1601 – 1643), König von Frankreich;
- Ferdinand III. von Habsburg (1608 – 1657), römischer Kaiser;[103]
- Leopold I. von Habsburg (1640-1705), römischer Kaiser, Sohn Ferdinands III.;
- Joseph I. von Habsburg (1678-1712), römischer Kaiser, Sohn Leopolds I.;
- Auf Erzherzog Rudolph von Habsburg wird im Kapitel 5.1 auf S. 25 ausführlich eingegangen;
- Friedrich II. von Hohenzollern (1712 – 1786), König von Preußen, genannt *der Große*;[104]

[103] Die offizielle Berufsbezeichnung dieses Herren und seiner Vorgänger und Nachfolger war *Imperator Romanorum*: Kaiser der Römer. Das hat den zeitgenössischen Einwohnern der Stadt Rom und den römischen Päpsten gar nicht gefallen, und sie haben alles in Bewegung gesetzt, um Kaiserkrönungen in Rom zu verhindern.
Heute nennt man derartige Leute meist *Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation*. Da offenbart sich ein Nationalbewusstsein, das verlangt, das Wort *deutsch* müsse irgendwo im Titel auftauchen. Karl I. („der Große“) hatte den Begriff „deutsch“ überhaupt nicht mit seinem Kaisertum in Verbindung gebracht.
Ein *Deutscher Kaiser* erblickt erst 1871 das Licht der Geschichte.

[104] Ist Ihnen schon aufgefallen, dass fast alle unsere Vorbilder aus dem Geschichtsunterricht, die den Ehrennamen „Der Große“ tragen, veritable Völkermörder waren?
Friedrich II., der Große, hat nicht nur flotte Flötenmusik (nette Ideen, die aber ohne Konzept aneinandergereiht werden) und Beiträge zu opulenten Opern komponiert, sondern er hat auch Völker gemordet und das in seinen Schriften (**Antimachiavel** 1739/40, von Voltaire bearbeitet – der Titel könnte irreführender

- Friedrich Wilhelm II. von Hohenzollern (1744-1797), König von Preußen, Neffe und Nachfolger[105] von Friedrich II. Er war ein begabter Cellist, dem Haydn seine **Streichquartette** op. 50, Mozart seine drei letzten **Streichquartette** (KV 575, 589 und 590, die so genannten **Preußischen Quartette**) und Beethoven seine **Sonaten für Klavier und Violoncello** op. 5 gewidmet hat – Hat wohl je sonst ein preußisches Staatsoberhaupt derartige Ehrungen aus Wien erfahren?

Jetzt können endlich auch einmal Frauen erwähnt werden:

- Anna Amalia von Hohenzollern (1723 – 1789), Prinzessin von Preußen, Schwester Friedrichs II. Sie erhielt Musikunterricht u.a. bei Johann Philipp Kirnberger, der für die Stimmung von Instrumenten eine wichtige Rolle gespielt hat (s. meine Abhandlung **Tonartencharakteristik und Temperatur**).
- Maria Antonia Walpurgis (1724 – 1780), Kurfürstin von Sachsen, Tochter des Kurfürsten von Bayern, des späteren Kaisers Karl VII.[106]
- Viele der Kinder und Enkel Maria Antonia Walpurgis' waren praktizierende Musiker, u.a. Anton Clemens Theodor von Sachsen (1755 – 1836).
- Anna Amalia (1739 – 1807), Herzogin von Sachsen-Weimar, Tochter Herzog Karls I. von Braunschweig und Nichte Friedrich II. von Hohenzollern, vermählt mit Herzog Ernst August Konstantin von Sachsen-Weimar. Sie schrieb Kammermusik und Musik zu Goethes **Erwin und Elmire** sowie zum **Jahrmarktsfest zu Plundersweilern**, auch von Goethe.

Wie ein solches Nest von dilettierenden und hochgebagten Musikern (Friedrich II., Friedrich

---

nicht sein – und **politische Testamente** 1752 und 1768) als gerechtfertigt dargestellt, solange es dem Staat dienlich sei, z.B. zur Vergrößerung des Territoriums. Dabei hat ihn mehrmals nicht sein angeblich außergewöhnliches Feldherrengeschick, sondern nur außergewöhnliches Glück vor eigenem Untergang bewahrt. Letztlich aber war er dann darin doch durchaus durchsetzungsfähig!
Weiterhin seien genannt: Philipp II. der Große, König von Makedonien (382 – 336 v.u.Z.) und sein Sohn (?) Alexander III. der Große, König von Makedonien, Pharao von Ägypten, Großkönig von Persien usw. (Die Vaterschaft ist nicht ganz gesichert: Allzu oft haben sich die Früchte von Seitensprüngen der Mutter als eines Gottes Sohn ausgegeben, Alexander III. z.B. als Sohn des Gottes Zeus Amon).
Dann: Herodes I. der Große, König von Judäa (Die Bibel lastet ihm die Ermordung einer ganzen Generation von Kindern an [Matth. 2,16]; tatsächlich aber hat er seine eigene Familie ausgerottet), Konstantin I. der Große (nach 280 – 337; hier hat sich die Mutter, die heiliggesprochene Helena, erfolgreich um die Ausrottung der Familie gekümmert), Theoderich der Große, Karl der Große (der Sachsenschlächter) und Otto der Große. Es gibt dann noch den Superlativ: der *größte* Feldherr aller Zeiten war Adolf Hitler, genannt *Gröfaz*.

[105] Friedrich II. von Hohenzollern kamen keine eigenen Nachkommen zu, da er dem weiblichen Geschlecht gegenüber nichts als aggressiven Abscheu empfand. Seine Gemahlin Elisabeth Christine von Braunschweig-Bevern wurde sofort nach den offiziellen Eheschließungsformalitäten dazu vergattert, ihrem Ehemann so wenig wie möglich unter die Augen zu treten.
Bis heute entblödet man sich nicht, als Grund dafür zu nennen, Friedrich habe sich wegen einer durch eine mysteriöse venerische Erkrankung verursachten Missbildung an seinem Gemächte vor Frauen geschämt. Man sollte aber endlich konstatieren, dass unser großer Fritz ziemlich homosexuell war – erstaunlicherweise wird diese Tatsache auch heute noch selbst in der Fachliteratur zwar keineswegs mehr in Frage gestellt, aber nur hinter vorgehaltener Hand und im *conditionalis* erwähnt.
Friedrichs homosexuelle Veranlagung hat wohl kaum Erfüllung gefunden: Hans Hermann von Katte, der Jugendfreund, mit dem zusammen er nach England hatte ausbüxen wollen, wurde wegen versuchter Fahnenflucht auf Geheiß von Vater Friedrich Wilhelm I. in Friedrichs erzwungenem Beisein hingerichtet. In fortschreitendem Alter wurden dann Hunde das Objekt friederizianischer Zuneigung – hier aber darf man getrost von platonischer Liebe sprechen.
Jedoch: Die Sublimierung von Homosexualität stellt noch lange keine Rechtfertigung dafür dar, dass dieser Friedrich Europa jahrzehntelang mit Kriegen überzogen hat.

[106] Als Kaiser war Karl VII. Gegenkandidat zu Franz I., Großherzog der Toskana, dem Gatten von Maria Theresia von Habsburg. Maria Theresia war Großherzogin von Österreich und Königin von Ungarn und Böhmen, nie aber eine Kaiserin. Das gab Anlass für Rangeleien um die Kaiserwürde.

Wilhelm II. und Anna Amalia von Hohenzollern) dem Schoß eines Friedrich Wilhelm I. (1688 – 1740) hat entspringen können, eines notorischen *homo amusicus,* jeder Muse Feind, dessen musikalisches Interesse sich einzig auf das Pfeiferauchen beschränkte, ist und bleibt ein Rätsel.

6.1.3 Die Geringschätzung des Banausen durch den Dilettanten

Allerdings: Musik auszuüben, sei es als Komponist oder als ausführender Künstler, wurde vielfach den *artes illiberales* und *artes mechanicae* zugeordenet, also den Künsten der Unfreien und den handwerklichen Künsten, und es wurde nicht immer als angemessener Zeitvertreib für Leute von Stand angesehen.
Ausübende Musiker wurden früher manchmal als *Banausen* bezeichnet. Das Wort *βάναυσος* kommt aus dem alten Griechischen und bedeutet Handwerker. Es hatte schon in der Antike einen pejorativen Beigeschmack gehabt (Leute, die, pfui, für Lohn arbeiten mussten), nahm aber im 19. Jahrhundert vor allem in Streitereien unter Literaten eine derartig negative Bedeutung an (*„Ein Mensch, der keinen Sinn für den wirklichen Wert einer Sache hat“*[107]), dass heute von einer Benutzung dieses Wortes abgeraten werden muss, es sei denn, der historische Kontext sei genau klargestellt.
Jeder ausübende Künstler und jeder Komponist ist in diesem Sinne ein Banause, also auch Beethoven. Eine im Verlauf der Zeit erfolgende Bedeutungsverschiebung in verächtlichem Sinne hatte ja schon das Wort *Dilettant* erfahren.
Carl Dahlhaus hat einen Artikel **Der Dilettant und der Banause in der Musikgeschichte** geschrieben, auf den in diesem Kapitel häufig berufen wird, und er benutzt dabei beide Nomina in einem Sinn, der vielleicht im 18. Jahrhundert noch von einigen Wenigen verstanden wurde, heute aber auch wohl allen Fachwissenschaftlern verborgen bleibt, und er hat sich dabei zu keinerlei Erläuterung bemüßigt gefühlt.[108]
Hier nun einige Zitate, von denen einige sogar in Frage stellen, ob Musik überhaupt etwas mit Kunst zu tun haben könne (Viele dieser Zitate werden dem heutigen Leser erst dann verständlich, wenn das alte Wort „*Mechanik*“ durch den heutigen Begriff „*Handwerk*“ ersetzt wird):

- Jean Laurent Le Cerf de la Viéville, Sieur de Fresneuse (1674 – 1707), behauptete 1704: *„Sache des* honnête homme *ist weniger die Ausübung als vielmehr das Urteil, während an professionellen Musikern gerade umgekehrt zwar die Praxis akzeptabel sei, nicht aber, was sie an Meinungen äußern.“* [109] Also: Die „Profis“ haben in ihrem Metier nichts zu sagen, der blutige Laie, wenn er nur ein *„honnête homme“* ist, schon.
- Ähnlich äußert sich Johann Georg Sulzer (1720 – 1779) in seiner **Allgemeinen Theorie der schönen Künste** (1792): *„Selten gelangen sie* [gemeint sind die Künstler] *zu einem von allem Handwerksgebrauch befreiten und von Vorurteil gereinigten Betrachtung des natürlichen Schönen. …* [Der Künstler] *beurteilt das Mechanische, das, was eigentlich der Kunst allein zugehört. …* [Der Kenner] *beurteilet auch das, was außer der Kunst ist.“* [110] Dazu eine von Sulzer wohl

[107] Friedrich Kluge, s. Kapitel „Benutzte Nachschlagewerke“ auf S. 231.
[108] Dieser Artikel von Carl Dahlhaus beruht auf seiner Antrittsvorlesung anlässlich seiner Professur an der Technischen Universität Berlin, und es ist zu unterstellen, dass er sein Auditorium durch die Wahl der Worte *Dilettant* und *Banause* zutiefst zu beeindrucken und zutiefst zu verunsichern suchte.
Damit billigte er wohl wohlwollend, dass Sinn und Inhalt dieser Vorlesung so gut wie allen seinen Zuhörern, einschließlich seinen Fachkollegen, verborgen bleiben mussten – Motto: je unverständlicher, desto wissenschaftlicher: Ja, so sind’s halt, unsere deutschen Geisteswissenschaftler, und damals waren sie auch noch stolz drauf! Die Quittung für derartige Geisteshaltung erfolgte unverzüglich im Jahr 1968.
Im anglosächsischen Sprachraum dürfte ein angehender Professor nach einer derartig gewollt unverständlichen Antrittsvorlesung unverzüglich in den sofortigen unbezahlten Ruhestand versetzt worden sein.
[109] Zitiert nach Carl Dahlhaus, a.a.O. S. 165.
[110] A.a.O, Bd. III, S. 6f.

kaum so nicht gemeinte, aber folgerichtige Seitenerkenntnis: Zu seiner Zeit war es üblich, während Musikaufführungen zu essen, zu trinken, den neuesten Tratsch auszutauschen und Techtelmechtel anzubändeln: Was sonst wohl kann die Bezeichnung *„außer der Kunst*" bedeuten? Also, genau das konnte ein *„Kenner"* wie Sulzer besonders gut beurteilen!

- Immanuel Kant (1724 – 1804), **Kritik der Urteilskraft** (1790), § 43 (das folgende Zitat können Sie getrost überspringen: Kant lohnt sich kaum des Lesens, hier aber wird es außergewöhnlich schlimm): *„Daß aber in allen freien Künsten dennoch etwas Zwangmäßiges oder, wie man es nennt, ein Mechanismus erforderlich sei, ohne welchen der Geist, der in der Kunst frei sein muss und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben kann und gänzlich verdunsten würde, ist nicht unratsam zu erinnern.* […] *Ob auch unter den sogenannten sieben freien Künsten nicht einige, die den Wissenschaften beizuzählen, manche auch, die mit Handwerk zu vergleichen sind, aufgeführt worden sein möchten, davon will ich hier nicht reden."*
  … Bitte, bitte, dann rede er davon auch nicht, sondern schweige er doch, Herr Kant, und mache sich besser mal kundig, was es mit den *Sieben Freien Künsten* überhaupt auf sich hat, bevor *„der Geist gänzlich verdunsten würde"*!
- Johann Gottfried Herder (1744 – 1803): **Kalligone** (*„Geburt des Schönen"*, 1800; eine Replik auf Kants **Kritik der Urteilskraft** [s.o.]):[111] *„Mithin sind Kunst und Handwerk nicht dadurch unterschieden, dass jene frei, diese eine Lohnkunst heißen möchte. …* [Die Natur] *kennet ursprünglich nicht geborene Patrizier, die allein Künste des Spiels, und geborene Knechte, die nur Sklavenkünste … treiben müssten."* Diese Worte wiegen all das auf, was Herders Zeitgenossen an *Sottisen* über Kunst und Künstler abgesondert haben. In diesem Zitat gibt es nichts, was erst *„vom Kopf auf die Füße"* (Karl Marx über Herder) gestellt werden müsste.
- Friedrich Rochlitz (1769 – 1842):[112] *„Der reine Kunstgenuss an einem Kunstwerk* [hört auf]*, wenn man über die Mittel und Wege, wodurch man gerührt werde* […] *grübelt. Aller Genuss in unserem Leben ist mehr oder weniger ein Traum, und man darf nicht wachen, um zu träumen."* Carl Dahlhaus, der sich sonst jeder Wertung enthält, nennt das die *„Verteidigung des musikalischen Analphabetismus"*.[113]
- Georg Gottfried Gervinus (1805 – 1871)[114] schreibt 1868 speziell im Hinblick auf die Instrumentalwerke J.S. Bachs, Mozarts und Beethovens: *„All dies aber, was wir rühmend zu schätzen wissen, sind Wundertaten der Technik; es ist nicht selbstverstanden, dass es auch Wunderwerke der Kunst sind; die unbefangensten der größten Meister selber, wie Mozart, hätten sie nicht einmal dafür ausgegeben."*[115] Hier könnte Mozart ohne Weiteres eine Verleumdungsklage anstrengen.
- Noch ein Hugo Riemann (1849 – 1919)[116] schreibt: *„Es lässt sich gar nicht leugnen, dass bis zu einem gewissen Grad in der Tat für die Betrachtung des Wesens der Musik die Gefahr besteht, in Formalismus zu verfallen und über dem Betrachten der vielfältigen Beziehungen der Tonhöhe und der Tondauer die Hauptsache zu übersehen, dass nämlich die Melodiebewegung zuerst und vor allem frei ausströmende Empfindung sein muß."* Da fasse sich der Herr Hugo Riemann *„bis zu einem gewissen Grad in der Tat"* bitte mal an die eigene Nase: Ein komplizierterer Formalismus als „Riemannsche Funktionsbezeichnungen" (s. S. 170) will erst noch erdacht werden.

---

111 A.a.O, S. 14f.
112 Allgemeine musikalische Zeitung II, 1800. Zitiert nach Franz Brendel, a.a.O. S. 33.
113 A.a.O. S. 169
114 Gervīnus wurde auf Grund seiner **Einleitung in die Geschichte des 19. Jahrhunderts** (1853; offensichtlich eilte seine Erkenntnis seiner Zeit voraus, da das 19. Jahrhundert doch erst 47 Jahre nach Veröffentlichung zu Ende gehen sollte) wegen Hochverrats angeklagt – er hatte nämlich behauptet, dass der Demokratie ein baldiger Sieg bevorstünde. In 2. Instanz wurde er freigesprochen. Sein Hauptwerk ist dann die **Geschichte des 19. Jahrhunderts** (8 Bände,1856 – 1866).
115 Gervinus, **Händel und Shakespeare**, S. 152.
116 **Katechismus der Musik-Ästhetik**, S. 41.

Die oben angeführte lange Liste musikausübender Dilettanten aus vielen Jahrhunderten belegt, dass man sich meist keinen Deut darum scherte, ob man als „Banause" angesehen wurde. Offensichtlich wurde die Freude, Musik zu „machen", für viel wichtiger gehalten.
Es ist nicht nachzuvollziehen, warum die hier zitierten Autoren, von denen viele keine „Banausen" waren und die eben deswegen von Musik keine Ahnung hatten (H. Riemann natürlich ausgenommen), sich anmaßten, über Musik und Musikausübung auch nur ein Wort zu verlieren.
Und nun die Gegenposition zu Riemanns *„frei ausströmender Empfindung"* (s.o.):

- Arnold Schönberg trägt in seiner **Harmonielehre** mit einer gewissen Polemik vor: *„Wenn es mir gelingen sollte, einem Schüler das Handwerkliche in unserer Kunst so restlos beizubringen, wie das ein Tischler immer kann, dann bin ich zufrieden. Und ich wäre stolz, wenn ich, ein bekanntes Wort variierend, sagen dürfte: Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen aber eine gute Handwerkslehre gegeben."* [117]
- Igor Strawinsky bezieht sich nicht nur auf Handwerk, sondern auch auf Intellektualität, doch in ähnlichem Tenor: *„Bei dieser Gelegenheit müssen wir uns daran erinnern, dass in dem uns zugemessenen Bereich, wenn es wahr ist, dass wir Intellektuelle sind, unsere Aufgabe nicht darin besteht, zu philosophieren (cogiter), sondern handwerklich zu arbeiten (opérer)."*[118]
- Theodor Wiesengrund Adorno: *„Seit Äußerungen von Musikern überliefert sind, billigen sie das volle Verständnis ihrer Arbeiten meistens nur Ihresgleichen zu."* [119] Eine solche Haltung der Musiker liegt zwar nahe; nur: Adorno übersieht völlig, dass die Dilettanten den Musikern, Banausen die sie sind, genau das *„Verständnis ihrer Arbeiten"* abgesprochen haben.
- Hans Georg Nägelis (1773 – 1836) Vorlesung **Dilettantismus** (1826)[120] unterscheidet sich grundsätzlich von allen bisher genannten Zitaten: Er geht gar nicht auf die Entstehung eines

---

[117] A.a.O., S. 7. Schönbergs **Harmonielehre** (1911; wer kann sich rühmen, sie gelesen zu haben?) bezieht sich auf Epochen vor der Zwölftonmusik; er selbst bezeichnete erst seine **Fünf Klavierstücke** op. 23 (1920 – 1923) als Zwölftonmusik: *„Im Gegensatz zu der gewöhnlichen Art, ein Motiv zu gebrauchen, verwendete ich es* [in den Fünf Klavierstücken] *schon* beinahe *in der Weise einer ‚Grundreihe von zwölf Tönen'"* (Brief an Nicolas Slonimsky, veröffentlich in dessen **Music since 1900**; Hervorhebung des beinahe von mir).
Gegenüber seiner eigenen Seriellen Musik dagegen führt er dann einen gedanklichen Salto rückwärts aus: Er kehrt den ästhetischen gegenüber dem handwerklichen Aspekt hervor und wettert gegen *„Buchführungsanalysen"*, wie Pierre Boulez sie nennt (a.a.O. S. 14): *„Ich kann nicht oft genug davor warnen, diese Analysen zu überschätzen, da sie ja doch nur zu dem führen, was ich immer bekämpft habe: zur Erkenntnis, wie es gemacht ist; während ich immer zu erkennen geholfen habe: was es ist."* (A. Schönberg, **Briefe**, S. 178f). Damit will er uns den größten Spaß an der Zwölftonmusik verderben, der meiner Meinung nach gerade darin besteht, zu untersuchen, wie es *gemacht* wurde. Serielle Musik ist, davon bin ich überzeugt, Musik zum Studieren (s. S. 36), weit mehr als es Musik zum Hören ist. Eine solche Einschätzung konnte und wollte Schönberg nicht gelten lassen: Er hätte sie wohl als Herabsetzung seiner Kunst angesehen.
[118] A.a.O. S. 38.
[119] **Einleitung in die Musiksoziologie** S. 18.
[120] Bemerkenswert ist die Widmung dieses Aufsatzes:

Seiner
Kaiserlich Königlichen Hoheit und Eminenz
Dem
Durchlauchtigsten Hochwürdigsten
Herrn Herrn
Erzherzog Rudolph v. Oesterreich
Kardinal und Erzbischof von Ollmütz &c. &c.

Kunstwerkes ein, und auch die Abgrenzung zwischen Dilettant und Banause liegt seinem Denken völlig fern. Sondern: Sein Interesse gilt einer Einteilung der Musikrezipienten in verschiedene Kategorien – Theodor Wiesengrund Adornos **Einführung in die Musiksoziologie** (s. Abschnitt 25 „Anhang 9: Die Klassengesellschaft des Theodor Wiesengrund Adorno" auf S. 200) lässt grüßen.
Dabei nennt er verschiedene Arten von Dilettanten: solche, die Zerstreuung oder solche, die Zeitvertreib[121] suchen (da macht er einen gewaltigen Unterschied!), solche, die stolz darauf sind, in den verschiedensten Künsten zu dilettieren, solche, die neugierig auf Neues sind u.s.w. Auch dilettierenden Frauen widmet er seine Aufmerksamkeit. Allerdings: Wie bei Adorno sind die Abgrenzungen zwischen den verschiedenen Kategorien zwar langatmig, nicht aber immer eindeutig beschrieben.
Darüber hinaus besteht Nägelis Interesse vor allem darin, die Musik mit allen anderen Arten der Kunst, allem voran mit Malerei und Literatur, in Beziehung zu setzen und dabei ästhetische Gemeinsamkeiten und Gegensätze herauszuarbeiten.
Schließlich kommt Nägeli zu folgender, etwas überraschenden Aussage: *„Meinem Dilettantismus ist die Kunst längst Mittel geworden, die Kunst**wissenschaft** Zweck, Endzweck.* [Hervorhebung von Nägeli]*"* Nun, damals gab es wohl noch beträchtliche Defizite bei der Anerkennung der Kunst**wissenschaft**!

6.1.4 Emanzipiation des Künstlers und des Bürgers

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verlor der Adel das Privileg der Künstlerbevormundung. Ein spätes Beispiel: die Abhängigkeit W.A. Mozarts von seinem salzburger Dienstherren, einem Erzbischof Colloredo. Mozart konnte dieses Dienstverhältnis letztlich beenden, allerdings unter entwürdigenden Umständen,[122] um in Wien eine Laufbahn als freischaffender Künstler anzutreten.
Weniger als eine Generation später, bei Beethoven, tritt der Adel nicht mehr als Dienstherr, sondern als Mäzen auf (s. „Zeittafel" auf S. 11, Jahr 1809).
Schon lange hatte sich der Kreis der Dilettanten erheblich erweitert: Mehr und mehr fanden bürgerliche Kreise Zugang zur Musik, mehr und mehr öffneten Opern- und Konzerthäuser einem zahlenden Publikum ihre Pforten. Seit 1765 führten Johann Christian Bach und Karl Friedrich Abel Subskriptionskonzerte im Carlisle House am Soho Square in London auf und ließen 1775 einen öffentlichen Konzertsaal am Hanover Square errichten, der mehr als ein Jahrhundert lang, bis 1874, eine bedeutende Rolle im Londoner Konzertleben spielten sollte.
Dabei darf keineswegs unterstellt werden, der Adel habe plötzlich abgedankt und wäre von der Weltbühne verschwunden, eine Behauptung, die aufzustellen eine Zeitlang Mode in der Musikwissenschaft war, so z.B.: *„Das Ende der höfischen Kultur bedeutete für die Musik das Ende einer Epoche geordneter, überschaubarer und verläßlicher Produktions- und Rezeptionsbedingungen."* (L.

---

ehrfurchtsvoll zugeeignet.

Der Erzherzog Rudolph (s. Abschnitt 5.1 auf S. 21) war also nicht nur einem Beethoven, sondern auch dem schweizer Demokraten H.G. Nägeli einer Widmung wert. Fast noch bemerkenswerter: Nägeli beruft sich in seiner Schrift explizit auf Martin Luther. Ob das seinen reformierten schweizer Landsleuten oder dem katholischen erzbischöflichem Widmungsträger gefallen hat?

121 Hier bezieht sich Nägeli wohl auf vergangene Epochen: *trapassare il tempo virtuosamente, die Zeit meisterlich verstreichen zu lassen,* war die vornehmste Tätigkeit eines italienischen Adligen der Renaissance – sinngemäß kann das natürlich auf Adlige vieler Zeiten und Provenienzen übertragen werden.

122 Wahrscheinlich bekräftigte ein Graf Arco, Küchenmeister (ein recht hoher Rang) des Erzbischofs Colloredo, das Ende dieses Dienstverhältnisses durch einen Tritt in W.A. Mozarts *A. (A.* mag hier für *Allerwertester* stehen; Mozart selbst allerdings befleißigte sich dafür in vielen seiner Briefe einer deftigeren Benennung).
Vater Leopold war entsetzt über dieses insubordinative Verhalten seines Sohnes.

Neitzert)[123]. Es gab damals kein Ende der höfischen Kultur, es gab nur eine Emanzipation des Bürgertums, und die hielt sich noch lange in Grenzen! Und: von dieser Emanzipation dürften praktizierende Musiker einigermaßen profitiert haben; tatsächlich gab es nur ein Ende *„einer Epoche geordneter, überschaubarer und verläßlicher“ … Subordinierung*!
Von selbem Autor: *„Solange sich das Bürgertum geeint fand in Opposition zur feudalen Gesellschaft, zur Hofkultur, solange …* u.s.w.u.s.f.*“* (L. Neitzert)[124]… An eine *„Einigung des Bürgertums in Opposition zur feudalen Gesellschaft“* gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu glauben ist nichts als frommes Wunschdenken.
Noch 1848 (man beachte die Jahreszahl!) verteidigt Frédéric Chopin den Adel gegenüber dem Bürgertum, wenn auch recht konfus: *„Der Bourgeoisklasse muß man etwas Erstaunliches, Mechanisches bringen, was ich nicht kann; die vornehme Welt, die viel reist, ist hoffärtig, doch gebildet und gerecht, wenn sie gewillt ist, sich etwas näher anzusehen, doch von tausend Dingen so sehr in Anspruch genommen, so eingeschlossen in ihre konventionelle Langeweile, daß es ihr gleichgültig ist, ob die Musik gut oder schlecht, da sie sie doch von früh bis abends anhören muß.“*[125]

Die neue Art von Dilettanten hatte keinen Untertan mehr, dem befohlen werden konnte, welche Musik aufzuspielen sei. Auf eine öffentliche Aufführung eines Lieblingswerkes konnte man lange warten, besonders in der Provinz. Wir Heutigen, die wir jedes Stück Musik aus der Audiokonserve zu ziehen pflegen, können die Mühe kaum nachempfinden, die es kostete, ein bestimmtes Werk zu hören – man unternahm deswegen beschwerliche Reisen[126] –, noch das Erlebnis, das der Hörer bei einer für ihn vielleicht einmaligen, nie mehr zu wiederholenden Aufführung eines solchen Werkes empfand – das gilt natürlich nicht die für schon damals dutzendweise wiedergekauten Aufführungen von Publikumsrennern in den Musikmetropolen.

Also war Eigeninitiative angesagt. Mehrere Möglichkeiten standen zur Verfügung:

6.1.5 Hausmusik

Eine eigenes Spiel der Werke, heute etwas abwertend Hausmusik genannt, wurde schon seit langem durch die Dilettanen praktiziert und gipfelte dann in „Hauskonzerten“ – man sollte anerkennen, dass es einen fließenden Übergang zwischen Hausmusik und höchst professionellen Konzertaufführungen gab: Schuberts **Frühe Symphonien** wurden alle im Rahmen von Hauskonzerten des Wiener Stadtkonvikts aufgeführt, einer Lehranstalt, die er 1813 geradezu fluchtartig verließ. Dessen Orchester besaß eine durchaus gute Reputation und stand Schubert auch nach seinem Austritt aus dem Konvikt weiter zur Verfügung.
Die technischen Fähigkeiten der neuen Dilettanten nahmen im Lauf der Zeit bemerkenswert zu; noch schneller allerdings pflegte der von den Komponisten geforderte Anspruch an die Spielfertigkeit zu steigen.
Solche Aufführungen hingen nicht nur von den technischen Fähigkeiten der Spieler ab – da nahm man es im Einzelfall auch mal nicht so genau –, sondern waren vor Allem durch Fragen der Besetzung begrenzt: Selten nur konnte sich ein Hausmusikensemble für die Aufführung einer Oper oder einer Symphonie zusammenfinden. Kammermusik und solistische Musik, besonders Klaviermusik und begleiteter Gesang, waren im Rahmen von Hausmusik schon eher aufführbar.

---

[123] A.a.O. S. 72.
[124] A.a.O. S. 151.
[125] A.a.O. S. 382. Auf diesen Brief geht auch Theodor Wiesengrund Adorno ein (**Einleitung in die Musiksoziologie**): s. Abschnitt 25.2 „Der Gute Zuhörer“ auf S. 129.
[126] Man denke an die Reisen des Prinzen Ferdinand Christian von Sachsen und des Grafen E. von Schönborn zu Vivaldi nach Venedig, zu den Konzerten am Ospedale della Pietà. Dem Prinzen von Sachsen hat Vivaldi seine **Concerti con molti stromenti** gewidmet.

6.1.6 Bearbeitungen

Bearbeitungen groß besetzter Werke für kleines Ensemble wurden populär. Mozart sorgt sich, dass ihm bei der Bearbeitung seines Singspiels **Die Entführung aus dem Serail** KV 384 für „Harmoniemusik“ (= Bläserensemble[127]) die Konkurrenz zuvor kommen könnte:[128] solche Bearbeitungen waren besonders lukrativ. Selbst für eine Einrichtung eigener wichtiger Werke für zwei Flöten (mehr als ein Dutzend solcher Bearbeitungen, meist von beliebten Opernarien, sind überliefert) war sich ein Mozart nicht zu schade: Hauptsache, die Noten verkauften sich gut.

6.1.7 Klavierauszüge

Ende des 18. Jahrhunderts beginnt der Klavierauszug eine wichtige Rolle zu spielen. Darin wird entweder eine gesamte Partitur für Klavier übertragen oder, besonders bei Werken wie Opern, Oratorien und Konzerten, nur der Orchesterpart, während Solostimmen und ggf. Chorstimmen separat dargestellt werden.

Klavierauszüge wurden unentbehrlich in fast allen Bereichen des Musiklebens: zum Kennenlernen und Studieren von Musik, zur Vorbereitung und Verwirklichung von Aufführungen. Die Schwierigkeit des Klaviersatzes zeigt, ob er dem Dilettanten oder dem Virtuosen zugedacht war.[129]

Beethoven hat Klavierauszüge für eigene Werke erstellt, z.B.: Ballett **Die Geschöpfe des Prometheus** op. 43, **Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria** op. 91[130] und die **7. Symphonie** op. 92 *A-dur*[131] (verschollen, wie wohl manches Andere). Dazu kommt noch eine Vielzahl von Klavierauszügen von **Menuetti, Kontretänzen, Deutschen Tänzen** und **Ländlichen Tänzen**, bei denen die Absicht des Komponisten unverkennbar ist, einen großen Absatz der Noten bei Dilettanten (wohl meist weiblichen Geschlechtes und auf dem Klavier nicht übermäßig von Virtuosität heimgesucht) zu erzielen.

Heute erwarten wir, dass Klavierauszüge für jedes größer besetzte Werk zur Verfügung stehen. Zu Beethovens Zeit galt das nicht: Zum einen bedarf es einiger Zeit für die Erstellung von Klavierauszügen – und dieses Genre war ja noch sehr jung –, zum anderen begann die Vorstellung, der Klang eines Orchesters könne auf ein Klavier übertragen werden, erst langsam ins Bewusstsein zu dringen: Mozart noch hat seine Opern für allerlei Besetzungen bearbeitet, ein Auszug für Klavier aber war seine Sache nicht. Hier spielt die Entwicklung der Klavierbautechnik (s. Kapitel „Der Klavierbau“ auf S. 16) mit ihrer Erweiterung der klanglichen Fähigkeiten eine entscheidende Rolle.

In der **Hammerklaviersonate** offenbart sich die Absicht des Komponisten, orchestrale Klänge auf dem Klavier darzustellen: Kapitel „Klangfarben“ auf S. 131.

---

127 meist je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte.

128 „Nun habe ich keine geringe arbeit. – bis Sonntag acht tag muss meine Opera auf die harmonie gesetzt seyn – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon“: so W.A. Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 20. Juli 1782.
In diesem Fall ging es um ein höchstherrschaftliches Anliegen: Kaiser Joseph II. wollte die „Entführung“ auch in intimem Kreise hören, aufgeführt durch die kurz zuvor gegründete „Kaiserliche Harmonie“, die aus Mitgliedern des Hoforchesters bestand. Leider ist Mozarts Bearbeitung verschollen. Dafür ist eine Unzahl von Bearbeitungen anderer Werke für Harmoniemusik überliefert, vor allem von Opern. Die Zahl solcher Bearbeitungen übersteigt die Zahl von Originalkompositionen für Harmoniemusik bei weitem.

129 zitiert nach H. Loos, aus Honegger / Massenkeil (s. Kapitel „Benutzte Nachschlagewerke“ auf S. 231).

130 Ursprünglich für J.N. Mälzels mechanisches Musik-Instrument *Panharmonicon* komponiert (s. Fußnote [59] auf S. 16). Einzig die Version für Orchester blieb erhalten.

131 S. Fußnote [147] auf S. 41.

6.1.8 Studienpartituren

Auch Studienpartituren waren damals noch nicht lange auf dem Markt: „[Der Erfinder der gedruckten Studienpartitur] *scheint derselbe Ignaz Pleyel*[132] *gewesen zu sein, der Haydns Quartettschaffen und Quartettstil* [...] *publikumswirksam verwertet hatte. Dass eine in zehn Bänden erschienene Ausgabe der Quartette Haydns (etwa 1798 – 1802) ein Erfolg war, bezeugt Griesinger:*[133] *‚Pleyel hat eine sehr elegante Taschenausgabe in 8*[vo] *von Haydns Quartetten veranstaltet. Zu welchem Zwecke glauben sie wohl? Die Dilettanten und Kenner steken sie zu sich und lesen sie in den Konzerten nach'"*.[134]

Seit der „Erfindung" von Klavierauszügen und Studienpartituren stand
jedem Dilettanten offen, sich die Noten zu beschaffen und sie zu studieren.

6.2 Musik zum Studieren

Ein Komponist wie Beethoven, dem der Gehörsinn allmählich abhanden kommt, hat ganz offensichtlich die Fähigkeit besessen, sich den Klang eines Musikstückes allein aus dem Lesen der Noten zu erschließen. Selbstverständlich galt und gilt das auch für Komponisten mit intaktem Gehörsinn,[135] nicht zu reden von Dirigenten und Repetitoren.
Heute wird solche Fähigkeit kaum einem professionellen Musiker zugetraut, geschweige denn einem Laien. Das war zu Zeiten ohne Musikkonserven ganz anders: Eine wichtige Quelle des Musikgenusses bestand aus dem Studium von Noten und der sich daraus ergebenden Vorstellung des Klanges, und diese Fähigkeit kann sich jeder gebildete Dilettant erarbeiten.
Beethoven hat bei der Komposition seiner **Hammerklaviersonate** keine Rücksicht auf Spielbarkeit genommen, weil er wusste, dass es einen genügend großen Kreis von Dilettanten gab, die seine Noten kauften (das war's, worum es Beethoven ging), vielleicht auch den einen oder anderen Takt in stillem Kämmerlein zu spielen versuchten, im Wesentlichen aber ihren Musikgenuss aus dem Studium der Noten bezogen.

---

[132] Ignaz Joseph Pleyel (1757 – 1831), Kompositionsschüler von Jan Křtitel (= Johann Baptist) Vaňhal und Joseph Haydn. 1789 Nachfolger Franz Xaver Richters als Kapellmeister am straßburger Münster; diese Stelle wurde noch selbigen Jahres in Folge der französischen Revolution gestrichen.
1797 gründete er in Paris einen Verlag, in dem er neben eigenen Kompositionen wichtige zeitgenössische Werke herausgab: u.a. von Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Johann Nepomuk Hummel, Luigi Boccherini und George Onslow.
Bemerkenswert: Pleyels Werke wurden seinerzeit nicht nur von ihm selbst, sondern auch in über 200 weiteren Verlagen in Europa und Amerika herausgegeben (zitiert nach R. Benton). Noch heute entkommt kaum ein Geigenschüler Pleyels Violinduetten.
Baustelle: Notenstecherei, Klavierbau, *Salle Pleyel*

[133] Georg August Griesinger (1769 – 1845), Diplomat in Wien (1804 Legationssekretär von Sachsen-Weimar, seit 1828 geheimer Legationsrat) mit engen Verbindungen zum Wiener Musikleben. Beethoven bezeichnet ihn als *„verdienstvollen* [Mann] *(überhaupt - u. insbesondere in Haidns Lebensbeschreibung)"* – zitiert nach Georg Kinsky S. 427; noch heute gelten Griesingers **Biogr. Notizen über Joseph Haydn** als Standardwerk.

[134] zitiert nach Ludwig Finscher, **Studien zur Geschichte des Streichquartetts.**

[135] Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist der Entschluss Sergei Prokofjews, *„ein ganzes sinfonisches Werk ohne Zuhilfenahme des Klaviers zu komponieren. Bei einem so entstandenen Werk müssten die Orchesterfarben reiner klingen."* (zitiert nach seiner **Autobiographie**). Es handelt sich um die **Symphonie Nr. 1** *D-dur* op. 25, um die **Symphonie Classique**.

6.2.1 Die Kunst der Fuge und die Hammerklaviersonate

Es drängen sich Vergleiche zwischen J.S. Bachs **Kunst der Fuge** (BWV 1080, entstanden 1748/49) und der **Hammerklaviersonate** auf: Beides ist „Musik zum Lesen“; eine mögliche Aufführung und damit ein mögliches Hören interessiert den jeweiligen Komponisten nur wenig, dafür umso mehr, dass es ein Publikum gibt, das das Studium des Notentextes und die Analyse der Musik ästimiert.[136]
In der Faktur gibt es keine Parallelen, außer dass Fugen im Mittelpunkt stehen, die aber unterschiedlicher nicht sein könnten. Auch das bewusst archaisierende ***Fugato*** im ***Allegro*** der **Hammerklaviersonate** (s. S. 55) nimmt zwar Bezug auf alte Formen, nicht aber auf den Stil der Kunst der Fuge: Bach hat ja nichts Archaisierendes schaffen wollen, sondern die Zusammenfassung seiner Kunst des Kontrapunktes demonstriert – auch wenn dies die Zeitgenossen kaum mehr zur Kenntnis nahmen.
Um so mehr gibt es biographische Parallelen: Alterswerk,[137] Blindheit bei Bach / Taubheit bei Beethoven, Arroganz (ja, bei Beiden!), das Bewusstsein, ein für eine Kunstgattung exemplarisches Werk zu schaffen … eigentlich dürfte es bei beiden Komponisten heißen: *Das* für die Musikgeschichte wesentliche Werk zu schaffen.[138] Beethovens Benennung „Große Sonate für das Hammer-Klawier“ ist vergleichsweise bescheiden im Vergleich zu Bachs verabsolutierendem „*Die Kunst* der Fuge“.
Und zum Schluss dieses Kapitels sei noch eine radikale Ansicht über das Studieren von Musik zitiert: Ferdinand Hiller (1811 – 1885)[139] – er hatte noch Beethoven und Schubert kennengelernt – sah die reale Aufführung *„…* [als] *defizienten Modus des wahren Kunstgenusses (= Partiturstudium)“*[140] an. *„Er* [Hiller] *bezeichnete ‚die Nothwendigkeit der Reproduktion des geschaffenen Kunstwerkes durch die Ausführung‘ als ‚Grundübel der Musik‘“* (1868)[141]. Na ja, so weit müssen wir nicht unbedingt gehen, sonst müssten wir all unsere Schallplatten und CDs durch Studienpartituren ersetzen.

6.3 Graphische Extravaganzen

Beim Lesen spielt der optische Eindruck eine wichtige Rolle, und auch hierin zeigt sich Beethoven als Meister:

---

[136] Bach hat sich sehr aktiv um die Drucklegung seines Werkes gekümmert: Er schickte die fertiggestellten Teile an den Verleger Johann Georg Schübler in Zella und nahm dafür auch die Korrekturlesung vor. Die 1. Auflage erschien kurz nach seinem Tode und hatte gar keinen Erfolg. 1752 wurde auf der Ostermesse in Leipzig eine 2. Auflage mit attraktiverem Einband zum Preis von 4 Talern angeboten. Bis 1756 waren gerade 30 Exemplare verkauft worden, und Carl Philipp Emanuel Bach ließ die kupfernen Druckplatten einschmelzen, um wenigstens deren Metallwert zu erhalten (zitiert nach A. Lunow aus dem Vorwort zur Ausgabe bei Edition Peters).

[137] Die **Kunst der Fuge** ist Bachs *opus ultimum*, während die **Hammerklaviersonate** den Auftakt zu Beethovens Spätwerk bildet, mit einer noch fast 8 Jahre währenden kreativen Schaffensperiode.

[138] Ähnliches gilt für Bachs **Messe** in *h-moll*, vervollständigt um 1747: Auch hier ging es Bach darum, der Nachwelt einen Stil zu tradieren, der in Vergessenheit zu geraten drohte ... und dann auch für etliche Zeit nur noch selten, wenn überhaupt, zur Kenntnis genommen wurde.

[139] Hillers Meriten als Pianist sind durch seine gefeierte Erstaufführung von Beethovens **Klavierkonzert Nr. 5** op. 73 *Es-dur* in Paris belegt.
Kurios und der Erwähnung wert: Hiller führte zusammen mit Franz Liszt und Frédéric Chopin – zu beiden pflegte er freundschaftlichen Kontakt – ein **Konzert für drei Klaviere** von J.S. Bach auf. Wer beachtete damals Bach, zumal in Paris, und wie häufig traten Liszt und Chopin gemeinsam (oder auch nur Chopin allein) in Konzerten auf?

[140] zitiert nach L. Neitzert, a.a.O. S. 147.

[141] zitiert nach H.W. Heister, a.a.O. S. 414.

6.3.1 Der Beginn des Largo

Falls Sie beim Blättern durch irgendwelche Noten zufällig den Beginn des ***Finale*** der **Hammerklaviersonate** (s. Abbildung 6 unten) aufschlagen sollten, werden Sie sofort, auf den ersten Blick, innehalten und sich fragen: welcher Art Musik ist das? Das muss ich näher anschauen![142] ... und dann, so die Absicht des Komponisten, die Noten auch kaufen!
Die folgenden zwei Abbildungen sollen als Beispiel dafür gelten, wie gezielt Beethoven optische Effekte einsetzt, um Aufmerksamkeit für seine Komposition zu erheischen. Die Noten geben in beiden Fällen dieselbe, exakt dieselbe Musik wieder:

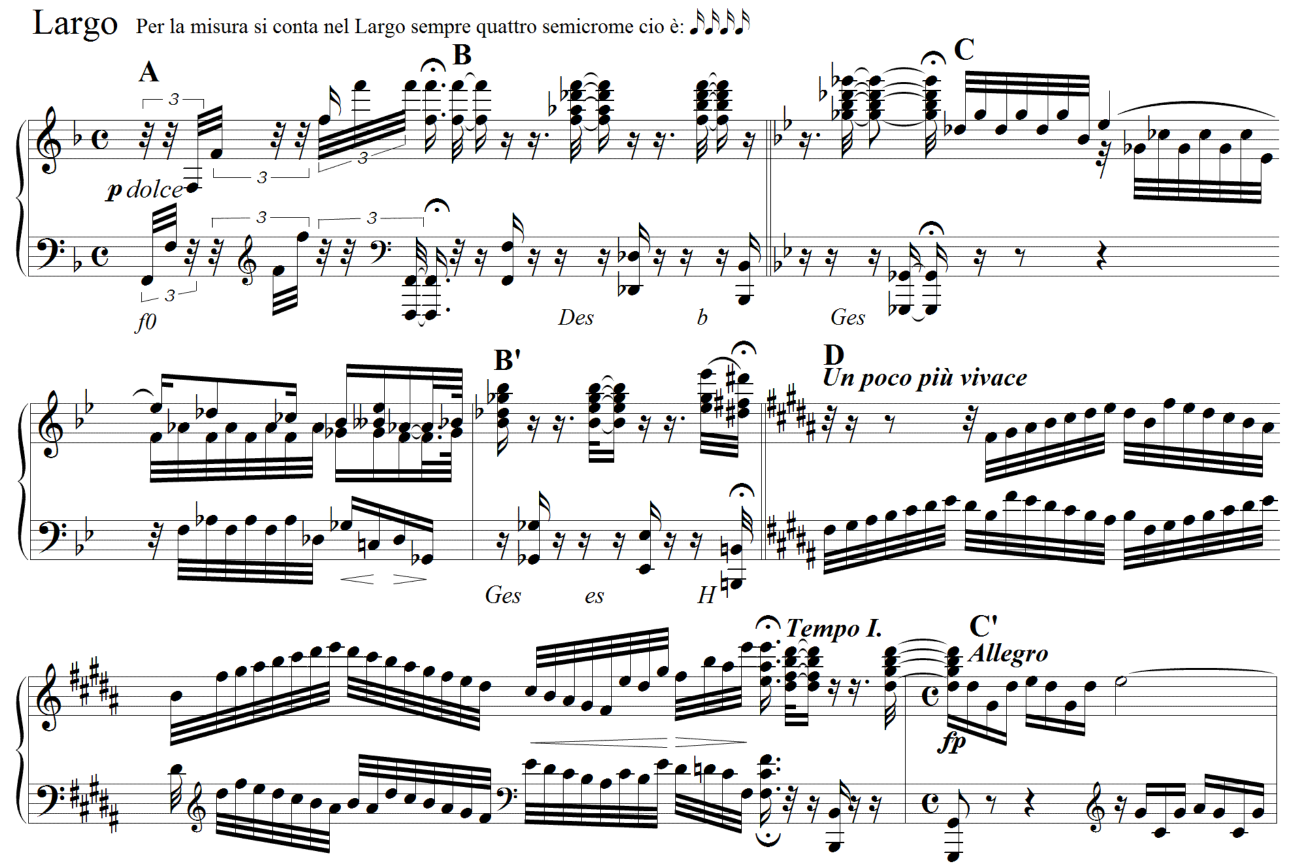
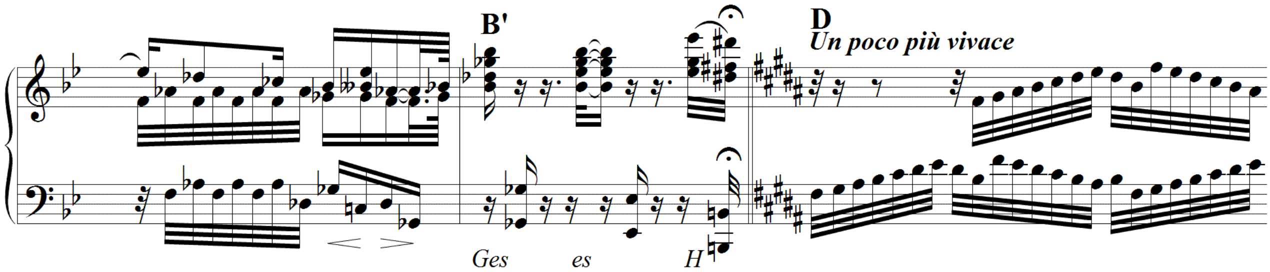


Abbildung 6, ***Fin1***: Beginn des Largo in Beethovens originaler, mystifizierender Notation[143]

142 Auf diese Weise bin ich, dem ein Studium beethovenscher Klaviersonaten ehedem eher fern gelegen hatte, zu Interesse an der **Hammerklaviersonate** gekommen.
143 N.b.: die Doppelstriche in



Zum Abschnitt 8.5 „Finale: Largo“ auf S. 76;
zu Tabelle 22 „Beginn des ***Largo***“ auf S. 77;
zum Kapitel 9 „Motivisches Material“ auf S. 98.

Diese Notation enthält mancherlei Mystifikation:

- Der Takt hat trotz der Taktangabe nichts mit *4/4* zu tun, und auch die in beinahe perfektem Italienisch geschriebene Mitteilung *„Für das Taktmaß sich zählt im Largo immer vier Sechzehntel”* ist bestenfalls als hinterlistige Täuschung zu werten.
  Nur noch niedlich nennen muss man Beethovens Zusatz zu dieser falschen Vorschrift: Da werden zur Unterweisung von Ignoranten, die womöglich noch nie eine einzige Sechzehntelnote gesehen haben, doch gleich derer Viere abgedruckt!
- Die Tonartenvorzeichnungen zu Anfang sind böswillig irreführend. Auch wenn in diesem Werk der Rahmen traditioneller harmonischer Funktionen gesprengt wird (s. Kapitel 10.3.1 „Medianten“ auf S. auf S. 107): Hier treten keinerlei Tonarten auf, die durch Vorzeichensetzung eines *b* (anfangs) oder derer Zwei (kurz darauf) gekennzeichnet werden könnten.
- Die Verwirrung wird gekonnt gesteigert, indem Taktstriche erst einmal vermieden werden. Taktlosigkeit ist nichts Außergewöhnliches in zeitgenössischen Instrumentalkadenzen, auch und gerade wenn Klarheit über das Taktmaß herrscht. In diesem ***Largo*** allerdings herrscht keinerlei Klarheit darüber! Der erste Taktstrich erscheint 17/32 vor ***Un poco più vivace*** – äußerst erratisch: warum gerade hier?
- Die Zweiunddreißigsteltriolenhämiolen (bitte lassen Sie sich dieses Wort auf der Zunge zergehen!), die den Anfang dieses Satzes bilden, hat Beethoven wohl nur notiert, um des Notensetzers handwerkliche Fähigkeiten herauszufordern. Die Notationsweise in Triolen ist außerordentlich sinnlos.
- Ist der allererste Ton wirklich ein Taktbeginn, wie es die Notation suggeriert? Nein: es handelt sich um einen gigantischen Auftakt; das wird jedoch erst durch die vereinfachende Notation in Abbildung 5 deutlich. Da aber dieser Auftakt nicht auf einen Taktschwerpunkt zielt, sondern auf einen weiteren Auftakt – und das wird sich in diesem Satz noch mehrmals wiederholen –, hat hier der Begriff „Auftakt” jeden Sinn verloren – und so kann Beethovens den Auftakt verschleiernde Notation als angemessen gelten.

Es ist völlig ausgeschlossen, diese rhythmische Struktur durch bloßes Hören zu entschlüsseln, ohne das Notenbild vor Augen zu haben – aber auch mit den Noten vor Augen wird kein Experte, sei er auch adornoscher Art,[144] diese Stelle auf Anhieb interpretieren können.

Schon Hans von Bülow hat in seiner kommentierten Ausgabe des Werkes *„eine neue, anschaulichere Darstellung des Textes mit präziserer rhythmischer Eintheilung* [für] *nothwendig* [gehalten]*, um der erfahrungsmässigen Rathlosigkeit der meisten Spieler und den aus ihr hervorgebrachten widersinnigen Willkürlichkeiten abzuhelfen.“*[145]

Dabei sind Bülows Änderungen, also seine Vereinfachungen der Darstellung des Notentextes, noch moderat: Im Folgenden nämlich sei der Beginn dieses Largo gezeigt, wie ihn ein jeder Komponist geschrieben hätte, der es nicht auf *extraordinary graphic effects* anlegte:

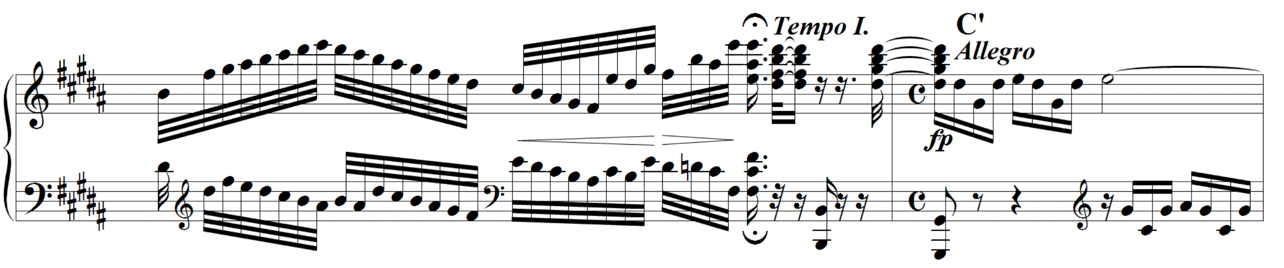


Abbildung 6 und vielen anderen Notenbeispielen stellen *keine* Taktstriche dar, sondern werden vom Noteneditionsprogramm infamerweise bei jedem Vorzeichenwechsel automatisch und unvermeidbar eingefügt.

[144] s. Abschnitt 25.1 „Der adornosche Experte“ auf S. 228

[145] A.a.O. S. 35.
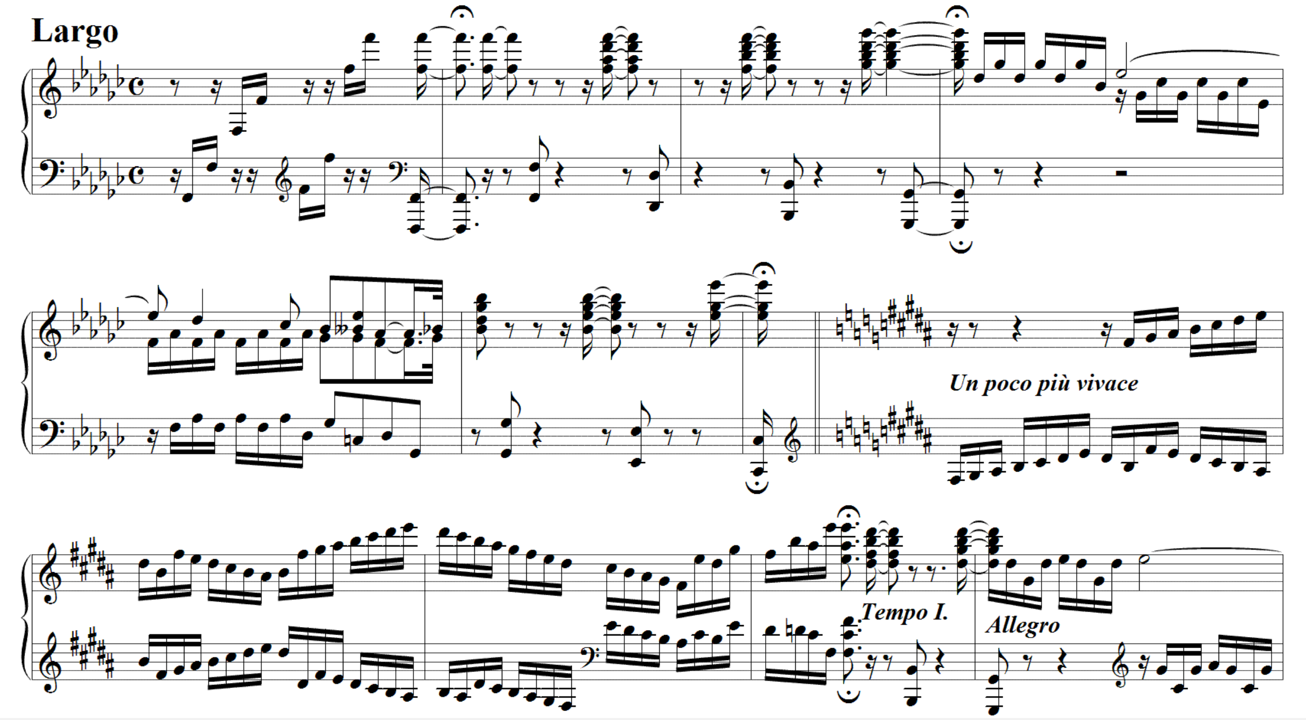


Abbildung 7, ***Fin1***: Beginn des Largo in vereinfachter, nicht mystifizierender Notation

Sieht noch immer recht interessant aus, wenn auch weniger „optisch aufgemotzt” als vorher, wie wohl die Bezeichnung für derartige Praktiken heute lauten dürfte.
Die Vorzeichensetzung am Anfang (*Ges-dur*) erspart im weiteren Verlauf Myriaden von Vorzeichen. Aber *caveat*: das einleitende, sechzehn Mal angeschlagene leere f_0 bildet keineswegs den Leitton zum folgenden *Ges-dur* und auch keine Dominante zur Grundtonart des Werkes *B-dur*! Die harmonischen Vorgänge sind recht komplex und werden in Tabelle 22 „Beginn des ***Largo***“ auf S. 77 beschrieben. Dabei wird sich herausstellen: Leeres f_0 steht für *f-moll*. Wie das, bitte? Nun, da sollten Sie die Mediantenwut Beethovens hinterfragen.
Der Zuhörer kann keinen Unterschied zwischen den Notationsweisen beider Abildungen erkennen. Die Zuhilfenahme eines Metronoms (z.B. zur Kontrolle der „Zweiunddreißigsteltriolenhämiolen“ gegenüber den Sechzehnteln) wäre wegen der vielen Fermaten und Tempowechsel gar nicht hilfreich.
Erst in der vereinfachten Notation wird offensichtlich, dass Beethoven anfangs nur Auftakte, aber keine einzige Note zu betonten Taktzeichen notiert: Diese interessante Tatsache ist im Originaltext Beethovens wegen seiner graphischen Mystifikationsspielereien gar nicht zu erkennen.

Zu Tabelle 22 „Beginn des ***Largo***“ auf S. 77.

6.3.2 Weitere Blickfänger

- Die *ces-moll*-Stelle des ***Allegro*** (***All261***, „Marcatothema“; s. Abbildung 10 auf S. 54): Beethoven notiert diese Stelle unter den Vorzeichen von *B-dur*, und erst ganz am Ende bequemt er sich, enharmonisch nach *h-moll* zu wechseln. Selten in der Musikliteratur ist eine derartige Orgie von doppelten Vorzeichensetzungen zu finden.
  Ähnlich: Das *Es-dur* von ***Ada146*** (s. Abbildung 30 „***Ada61*** / ***Ada146***: Serien von Subdominanten“ auf S. 74) wird unter den Vorzeichen von *Fis-dur* notiert.
- Die kanonartige Partie ***Ada39ff*** enthält derartig intrikate Kontrapunktik, dass ihre Entwirrung schon sehr genauen Hinschauens bedarf, ganz zu schweigen von den Anforderungen an den Vir-

tuosen. Ich habe mir die Freiheit genommen, diesen Notentext auf drei Systeme verteilt darzustellen:

- Abbildung 26 auf S. 72, und auch das schaut immer noch recht kompliziert aus.
- Die Trillerei im Cantabilethema ***All344*** und ***All372*** (S. 54; Notentext in Abschnitt 20.1 auf S. 176) stellt nicht nur höchste Anforderungen an die Virtuosität des Pianisten, sondern auch an die handwerklichen Fähigkeiten des Notenstechers.

6.3.3 Vexierrätsel

Hier geht es um kompositorische Besonderheiten, die dem Hörer, wahrscheinlich auch dem Interpreten, mit großer Wahrscheinlichkeit entgehen – der legendäre adornosche Experte (s. Abschnitt Abschnitt 25.1 „Der adornosche Experte" auf S. 201) sei selbstverständlich ausgenommen, der Alles beim ersten Hören richtig einordnet. Vexierrätsel können nur durch eingehendes Studium des optischen Erschienungsbildes der Noten gelöst werden.

- In den Arpeggien des ***Trio I*** ist ein Kanon mit dem Thema dieses Trios verborgen,
- Krebs der ***finalen Fuge***: Tabelle 38 „***Fin150****: 4. Durchführung: Krebs*" auf S. 89. Zunächst sei bemerkt, dass der Anfang des *Krebses* genau so schwer auszumachen ist wie das Ende des Fugenthemas in *Originalgestalt*. Nachdem dieses Problem gelöst ist (Abbildung 50 auf S. 89), stellt sich heraus, dass Originalgestalt und Krebs mit identischen Notenköpfen dargestellt werden – nur mit äußerst unterschiedlicher Vorzeichensetzung. Solch eine Koinzidenz dem Zufall zuzuschreiben, fällt äußerst schwer.

Das optische Erscheinungsbild wird von Beethoven als eigene Kunstform, zusätzlich zum akustischen Klangeindruck, eingesetzt.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Das Publikum" auf S. 29.

7 Die Satzfolge

Weiter zum nächsten Kapitel „Die einzelnen Sätze" auf S. 49.

Die **Hammerklaviersonate** op. 106 (1818) ist die einzige der nach op. 31,3 im Jahre 1802 komponierten Klaviersonaten Beethovens, die aus vier Sätzen besteht. Alle 14 Klaviersonaten nach op. 31,3, sie stellen eine auf einen recht langen Lebensabschnitt Beethovens verteilte Werkfolge dar, beschränken sich, eben mit Ausnahme der Hammerklaviersonate, auf drei Sätze (8 Sonaten) oder auch auf nur derer Zwei (5 Sonaten).
In den früheren Klaviersonaten Beethovens dagegen tritt Viersätzigkeit häufig auf (10 · 4 Sätze, 8 · 3 Sätze, keine zweisätzige Sonate), und das gilt erst recht für vergleichbare Werke Haydns und Mozarts.
Es könnte nahe liegen, die Viersätzigkeit der **Hammerklaviersonate** als Rückbesinnen auf traditionelle Formen zu deuten, jedoch: Im Folgenden werde ich darlegen, dass Beethoven, sobald es ums Geld ging, die Anzahl der Sätze und ihre Reihenfolge so egal waren wie sauer Bier.
Die Satzfolge der **Hammerklaviersonate** nämlich wird von Beethoven, je nach Ersterscheinungsort, äußerst unterschiedlich angegeben:[146]

[146] Dieses Kapitel nimmt weitgehend Bezug auf den Artikel von N. Gertsch: s. Abschnitt 24 „Anhang 8: Beethovens Werke des Jahres 1826

WoO 205	Hess 294	**Lied *„Bester Tobias"*;**
WoO 197	Hess 271	Fünfstimmiger **Kanon *„Das ist das Werk, sorgt um das Geld"*;**
WoO 196	Hess 295	**Lied *„Erster aller Tobiasse"*;**

7.1 Die Satzfolge des Erstdruckes bei Artaria, Wien

Beethoven hat im Wiener Erstdruck, erschienen Mitte September 1819, die Satzfolge genau spezifiziert:

- ***Allegro*: *B-dur, alla breve.***
- ***Scherzo****: assai vivace: B-dur, ¾,* mit ***Trio I:*** *b-moll, Des-dur, ¾,* unmittelbar gefolgt von ***Trio II:*** *presto b-moll, f-moll 2/4.* Dann wieder ***Scherzo***, gefolgt von kurzer ***Coda***.
- ***Adagio:*** *fis-moll*, 6/8.
- ***Largo****:* Instrumentalkadenz, Einleitung zur ***finalen Fuge***: fast alle Tonarten; *4/16*, *4/4* u.v.a.m.; dann:
- ***Allegro risoluto – fuga a tre voci, con alcune licenze****, B-dur, ¾.*

Die Tempofolge der Sätze erscheint unkonventionell: ***Allegro*** schnell – ***Scherzo*** schnell – ***Adagio*** langsam – ***Largo*** langsam – ***Fuga*** schnell. Erklärung:
Das ***Scherzo*** steht, nicht außergewöhnlich, an zweiter statt an dritter Stelle, wohl um dem ***Adagio*** die Position als Mittelpunkt des Werkes zu überlassen.
Das ***Largo*** ist eine Instrumentalkadenz, die Einleitung zur ***finalen Fuga***, und kann kaum als eigenständiger langsamer Satz gelten.
Der Wiener Druck bildet die Grundlage heutiger Ausgaben der **Hammerklaviersonate**.

7.2 Die Satzfolge beim Londoner Druck

Der Londoner Druck der Hammerklaviersonate bei *The Regent's Harmonic Institution* war durch Vermittlung von Ferdinand Ries[147] kurz nach dem Wiener Druck im September 1819 zu Stande gekommen. Beethoven kündigt dies an Ries in einem Brief vom Mai 1818 an:

	Hess 277	**Kanon *„Esel aller Esel, hi ha"*;**
WoO 295k	Hess 270	**Kanon *„Es muss sein!"*;**
op. 134		**Große Fuge**: Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen (1824-26);
		Bagatelle für Klavier *f-moll*, 2008 im Kullak-Skizzenbuch entdeckt);
WoO 62	Hess 41	**Streichquintett** *C-dur*, Fragment eines ersten Satzes, verschollen;
WoO 198	Hess 280	Zweistimmiger **Rätselkanon *„Wir irren allesamt"***.
	Hess 39	**Streichquintett** *F-dur*, verschollen;
	Hess 41	**Streichquintett** *C-dur*, Fragment, verschollen;
		Letzter musikalischer Gedanke für Klavier (nach dem unvollendeten, verschollen Streichquintett);

^

Zum Abschnitt 4.2.1 „Beethovens Hammerklaviere" auf S. 18.

Anhang 9: Die Klassengesellschaft des Theodor Wiesengrund Adorno" auf S. 231.

[147] Ries hatte seine Zeit als Beethovens Schüler und Laufbursche (s. „Zeittafel" auf S. 12: Jahr 1801) offenbar heil überstanden und war nach ausgedehnten Konzertreisen durch ganz Europa im Jahr 1813 in London angekommen, wo er u.a. an den Konzerten der *Philharmonic Society* als Dirigent, Pianist und Komponist mitwirkte.
Auch jetzt noch fühlte er sich seinem alten Meister verpflichtet: 1815 hatte er eine Veröffentlichung der **Sonate für Klavier und Violine** op. 96 *G-dur*, des **Erzherzogtrios** op. 97, der Klavierauszüge von **Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria** op. 91 und der **7. Symphonie** op. 92 *A-dur* bei dem Verleger Birchall in London veranlasst. Beethoven an Ries: *„ich bitte Sie recht sehr lieber Ries Sich anzu[n]ehmen um diese Sachen, auch damit ich das Geld erhalte, Es kostet viel bis alles hinkommt, u. ich brauche es."* (vom 22. 11. 1815, BGA 3, 854).
Gegenüber Ries offenbart Beethoven seine Geldgier in nur noch exhibitionistisch zu nennender Weise. Immerhin schreibt er später: *„und nun meinen herzlichen Dank lieber r[ies] für alles, was sie mir gutes*

„Ich wünsche, daß sie sähen folgende 2 Werke, eine große Solo Sonate für Klawier und eine von mir selbst umgeschaffene Klawier Sonate[148] *in ein Quintett für 2 Violin 2 Bratschen 1 Violonschell an einen Verleger in London anzubringen, Es wird ihnen leicht seyn wohl 50 dukaten in Gold für + NB. (können sie mehr haben desto besser) Es sollte wohl seyn können !!!!) +*[149] *beyde werke zu erhalten."*[150]

Zum wiederholten Mal erlegt sich Beethoven gegenüber Ries keinerlei Zurückhaltung bezüglich seiner Geldgier auf, verstärkt noch durch vier Ausrufungszeichen *!!!!*

Die Reihenfolge der Sätze war Beethoven, gelinde gesagt, wurstegal: Er hatte nichts als satten Gewinn im Sinn. So schreibt er, recht konfus, an Ries am 19. 3. 1819:

„Sollte die Sonate nicht recht seyn für London, so könn[te ich] *eine andere schicken,*[151] *oder sie können auch das Largo auslassen u. gleich bey der Fuge das lezte Stück anfangen, oder das erste Stück alsdenn das Adagio u. zum 3-ten das Scherzo u. Nr. 4 sammt largo u. A*^{llo} *risoluto ganz weglassen, oder sie n*[ehme]*n nur das erste Stück und Scherzo* [als ganze Sonate.] *Ich überlasse ihnen dieses, wie sie e*[s] *am besten finden, für den Augenblick würde es mich sehr geniren, eine Neue zu schreiben, da ich anders sehr beschäftigt bin"*[152]

---

erweisen, u insbesondere noch der correcturen wegen" (BGA 3, 879). Ries hatte sich also wieder mal um die Korrekturen kümmern dürfen.

[148] Hier ist zweifelsfrei die Bearbeitung des **Klaviertrios** op. 1 Nr. 3 *c-moll* zum **Streichquintett** op. 104 gemeint (s. „Zeittafel" auf S. 12 und Kapitel „Anhang 7: Beethovens Werke der Jahre 1817/18" auf S. 230). Befremdlich erscheint die Bezeichnung *Klawier Sonate* für dieses Trio:

> Es wurde sogar schon angenommen, die Bearbeitung op. 104 basiere ihrerseits auf einer Bearbeitung (Fremdbearbeitung?) des Klaviertrios zu einer Klaviersonate: s. N. Gertsch, a.a.O., Fußnote 18.
> Lieber Herr Gertsch: hier liegen sie ausnahmsweise mal ziemlich falsch!
> Ich bestreite vehement, dass dieses von mir häufig gespielte Klaviertrio überhaupt für Klavier solo bearbeitet werden könnte, ohne dass die musikalische Substanz verdürbe. Und: Sowohl aus Gründen der Arbeitsökonomie als auch des Selbstbewusstseins dürfte sich ein Beethoven bei der Bearbeitung für Streichquintett eher an das eigene Klaviertrio statt an eine instrumental entfernter liegende und sowieso hypothetische Version für Klavier solo gehalten haben.

Es gibt eine überraschend einfache, heute wohl meist in Vergessenenheit geratene Erklärung für die genannte Bezeichnung:

Noch J. Haydn hat viele seiner Klaviertrios als **Sonaten** bezeichnet (s. Vorwort zur Ausgabe von Haydns **Klaviertrios** im Verlag G. Henle, München o.J., Band IV), und auch W.A. Mozart nennt sein **Klaviertrio** KV 502 *B-dur* explizit eine **Sonate**. Gemeint sind Sonaten für Klavier mit [Begleitung von] Violine und Bass, und diese Bezeichnung trifft zum Leidwesen der Streicher für fast alle mozartschen Klaviertrios zu. Der Horror: KV 542 *E-dur*, geliebt von allen kammermusikbereiten Pianisten mit ununterdrückbaren solistischen Ambitionen. Dieses Werk überlässt den Streichern über weite Passagen nichts als Pausen (fast 50% im ***Andante grazioso***). Nachdem des Geigers Arme endgültig eingeschlafen sind, muss er plötzlich im Finale 16 Takte lang in äußerster Virtuosität brillieren.

Beethoven hat die veraltete Bezeichnung *Sonate* für seine **Klaviertrios** op. 1 übernommen, obwohl er in diesen Werken neue Wege beschreitet: die drei Instrumente werden gleichberechtigt behandelt. Das gab's bei Haydn nur in Ansätzen und bei Mozart so gut wie nie. Das Bewusstsein um diese neuen Wege dürfte Beethoven dazu veranlasst haben, diese Trios als erste Werke mit eigener Opuszahl zu veröffentlichen.

Des Weiteren: Im Kapitel 19 „Anhang 3: Bearbeitungen der Hammerklaviersonate" auf S. 211 wird auf Beethovens pharisäerhafte Bemerkungen über *„die unnatürliche Wuth, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen"* eingegangen. Das lässt sich, lieber Herr van Beethoven, mit der Bearbeitung des **Klaviertrios** op. 1 Nr. 3 zum **Streichquintett** op. 104 aber ganz und gar nicht vertragen!

[149] Die beiden Pluszeichen + … + bedeuten eine noch zusätzliche Parenthese (…).

[150] BGA 4, 1258.

[151] Für eine andere Sonate hätte Beethoven allerdings recht tief in seinem Fundus graben oder recht fleißig komponieren müssen!

[152] BGA 4, 1295. Die *andere Beschäftigung* ist durchaus nicht nur vorgeschobene Ausflucht: Beethoven arbeitete damals hart an der **Missa solemnis**, die ihrer Fertigstellung dann allerdings noch Jahre harren sollte (s. „Zeittafel" auf S. 12).

Letztlich kommt es in der Londoner Ausgabe zu folgender Aufteilung: ***Allegro***, ***Adagio*** und ***Scherzo*** werden in dieser Reihenfolge als **Grande Sonata** veröffentlicht; das ***Finale*** dann separat als **Introduction and Fugue**, ohne dass einem Käufer beider Noten erkenntlich wäre, dass es sich um Sätze einer einzigen Komposition handelt.[153]
Eine solche Fledderei kann nur als Geschäftsgebaren eines geldgierigen Geiers bezeichnet werden.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Die Satzfolge“ auf S. 46.

8 Die einzelnen Sätze

Weiter zum nächsten Kapitel „Motivisches Material“ auf S. 98.

Eine Erläuterung der in den folgenden tabellarischen Übersichten benutzten Nomenklatur wird in Abschnitt 21.4 auf S. 198 gegeben.

Für jeden Satz erfolgt zunächst eine allgemeine Übersicht. Darauf folgt eine detaillierte Beschreibung, die leicht übersprungen werden kann.

8.1 Allegro: Übersicht

Weiter zum nächsten Abschnitt 8.3 „Scherzo“ auf S. 65.
Eine detaillierte Beschreibung dieses Satzes findet sich in Abschnitt 8.2 auf S. 58.

8.1.1 Allegro: Übersicht

B-dur, ***alla breve***. Groß konzipierter *Sonatensatz*, was für Beethovens späte Klaviersonaten nicht selbstverständlich ist.[154] Die Dominante *F-dur* wird mit großer Hartnäckigkeit gemieden; an ihre Stelle tritt die Mediante *G-dur* (s. Kapitel 10.4 auf S. 112).
Die fundamentale Dominante dieses Satzes *F-dur* existiert gleichwohl, nämlich genau im Takt ***All390.*** Sie wird von einer langen Kaskade von Schusterflecken (s. Kapitel 10.7 auf S. 121, speziell Abbildung 105) eingeleitet und ist von ganztaktigen Pausen eingerahmt. Sie führt allerdings nicht zur Tonika *B-dur*, sondern zum übermäßigen Akkord *B-dur* mit der kleinen Sexte *ges* (s. Abschnitt 10.6.3 „Übermäßiger Akkord: Dur mit kleiner Sexte“ auf S. 117); die Schlusstonika lässt dann noch einige Zeit auf sich warten.
Die ***Durchführung*** enthält ein ***Fugato*** (***All142ff***; s. Abschnitt 8.1.7 „Fugato im Allegro“ auf S. 55), genau wie das ***Finale*** der **Klaviersonate** *A-dur* op.101 und der Kopfsatz der **Klaviersonate** op. 111 *c-moll*. Dies war also offensichtlich ein von Beethoven damals geschätztes Stilmittel.

Tabelle 1: ***Allegro***, Übersicht

	Takt	Bez.	*Tonart*	Beschreibung
Expos.	1	**A-B**	*B*	Hauptthema (= Erstes Thema) mit Nachsatz

[153] Details: s. N. Gertsch, a.a.O. S. 83ff (s. Kapitel 0 auf S. 231).
[154] Alle ersten 21 beethovenschen Klaviersonaten bis einschl. op. 53 beginnen mit einem Satz in *Sonatensatzform*, mit Ausnahme der drei aufeinanderfolgenden Werke op. 26 (Variationen) und opp. 27 Nr. 1&2 (beide bekannt als „Sonata quasi una Fantasia“).
In den Sonaten nach op. 53 tritt im Kopfsatz 6 Mal die *Sonatensatzform* auf, 5 Mal nicht: also eher eine Abkehr von diesem Formschema.

1. Teil	17	**C-D**	*B-Es*	Marcatothema
	35	**A'-D'**	*B-D7*	Überleitung zum 2. Teil (Mediante von *B* nach *D7*)
2. Teil	47	**E**	*D7-G*	Zweites Thema: Mediante *D7-G* statt Dominante *F*.
	63	**F-G**	*G-?*	Überleitung, in harmonischem Chaos endend
	75	**H-F'**	*D7-?*	Kadenz (Dominante), dann polytonale Überleitung
	100	**I-J-K**	*c-C*	Cantabilethema (= 2. Nebenthema) mit Überleitung.
Durch-führung	126	**J-K**[155]	*G*	Überleitung von der Exposition zur ***Durchführung***
	142	**L-L'**	*Es*	***Fugato*** über eine Variante des Hauptthemas **A**
	183	**M**	*G …*	Überleitung mit Anlehnungen an das Zweite Thema **E**
	207	**I**	*h*	Cantabilethema
	219	**L''**	*Fis7…*	Überleitung: Kontrapunktik über das Hauptthema **A**
Reprise	233	**A''-B''**	*B*	Hauptthema mit Nachsatz, stark verändert
1. Teil	255	**C-D**	*Ges-ces*	Marcatothema mit Überleitung in abartiger Tonart
	273	**A'-D'**	*h-c*	Überleitung zum 2. Teil; s. Kapitel 8.1.6 auf S. 54.
2. Teil	285	**E**	*F7-B*	Zweites Thema (Tonika *B*) mit Überleitung
	302	**F-G**	*B-?*	Überleitung, in harmonischem Chaos endend
	313	**H-F'**	*F7-?*	Kadenz mit Überleitung
	338	**I-J-K**	*es-Es*	Cantabilethema mit Überleitung zur ***Coda***.
Coda	368	**I-D''**	*es neap.*	Wieder Cantabilethema: Subdominante
	383	**A'''**	*... B*	Endgültige Sezierung des Hauptthemas und Schluss.
	Harmonische Struktur der Takte ***All356***ff: Abbildung 105 auf S. 122.			

Denkwürdig an diesem Satz ist Beethovens gespanntes Verhältnis zur Dominante:
(Baustelle: das wird ein eigenes Kapitel)
In der Exposition erscheint das Zweite Thema (**E**) in der Mediante *G* statt in der Dominante *F*. In der ***Reprise*** wird der Umweg über *ces-moll* gewählt, um beim Zweiten Thema die Tonika *B* wieder zu erreichen, ohne der Dominante nahe zu treten.
Die ***Coda*** … Baustelle
Ausgedehnte dominantische Partien treten als Septakkorde in den Kadenzen (**H**, ***All75***, ***All313***) auf, die jedoch jeweils in totalem tonalen Chaos beginnen und enden. Das harmonische Umfeld wird bewusst verschleiert.
Das Zweite Thema (**E**) beginnt dominantisch – aber mit dem Dominantseptakkord *D7* zur Mediante *G* und nicht etwa mit der Dominante *F* zur Grundtonart *B*.
Das *G*-dur des Zweiten Themas der ***Exposition*** (**E**) mag viel später, in der ***Durchführung***, als Dominante zum zentralen *c-moll*-***Fugato*** **L** gedeutet werden.

8.1.2 Konkordanz zwischen *Exposition* und *Reprise*

Eine systematische Gegenüberstellung (Konkordanz) der musikalischen Vorgänge in ***Exposition*** und ***Reprise*** wird in folgenden Kapiteln als Notentext dargestellt:

- Erstes Thema mit Nachsatz: 8.1.3 auf S. 52;
- Erstes Nebenthema („Marcatothema“): 8.1.4 auf S. 53;
- Überleitung zum Zweiten Thema: 8.1.5 auf S. 54.

Die Art, wie differenziert Beethoven die ***Exposition*** und die ***Reprise*** des ersten Satzes der Hammerklaviersonate behandelt, ist einer detaillierten Studie würdig. Dabei sind zwei gegensätzliche Aspekte zu behandeln, die nicht immer klar voneinander abzugrenzen sind: Beethovens Liebe zu größtmöglicher *variatio* und Beethovens Liebe zur Veränderung im kleinsten Detail.

[155] Beim Übergang von ***Exposition*** zur ***Durchführung*** lautet die Reihenfolge: … **I-J-K-J-K-L** …

Davon handelt das Kapitel „Beethovens Liebe zur *variatio*“ auf S. 128. Hier zunächst ein schematischer Überblick über die harmonischen Vorgänge bis zum Beginn des Zweiten Themas, aufgeschlüsselt nach ***Exposition*** und ***Reprise***. Diese Vorgänge können unterschiedlicher kaum sein:

Tabelle 2: Die harmonischen Vorgänge in ***Exposition*** und ***Reprise*** des ***Allegro***

	Exposition		***Reprise***	
	Takt	Tonart	Takt	Tonart
Erstes Thema	1	*B*	233	*B*
Nachsatz	5	*B → F → B*	237	*B → Ges*
„Marcatothema“	17	*B,* Subdominante *Es,* keine Dominante	255	*Ges,* Subdominante *ces,* Dominante *Des*
1. Überleitung	31	Dominante *F*	269	Dominante *Des*
Überleitung: Erstes Thema	35	*B*	273	*h* = *ces* (enharm. verwechselt): Subdominante zu *Ges*
Erstes Thema	37	*B → D*	./.	entfällt
2. Überleitung	39	*D → D7*	275 278	*h* *c* Schusterfleck *a* Mediante *F7* Mediante
Zweites Thema	48 52	*D7* *G*	285 289	*F7* *B*

Dem skurrilen Tonartenverlauf in der Reprise mag ja ein tieferer Sinn unterliegen. Der müsste dann aber so tief liegen, dass er nur von Beethoven selbst entschlüsselt werden könnte. Viel näher liegt, dass dies alles unter die Rubrik „Freude an kompositorischen Spielereien“ fällt: s. Kapitel 11 „Beethovens Liebe zur variatio“ auf S. 128.
Welcher andere Komponist hätte so etwas je gewagt? Nimmer ein W.A. Mozart, der die weitgehende Vorausberechenbarkeit der strukturellen, besonders der harmonischen Abläufe gerade zu seinem Markenzeichen gemacht hat. Da wäre eher ein J. Haydn, z.B. mit seinen Scheinreprisen (in falscher Tonart; die richtige Reprise folgt später) [156], zu erwähnen.
Kaum ist anzunehmen, dass Beethoven derartige Strukturen *ad hoc*, während der Niederschrift, ausgearbeitet haben könnte: dann befände sich der Komponist wohl heute noch auf der Suche nach der Tonika. Man muss stattdessen annehmen, dass dies Alles einem wohldurchdachten Plan entspringt: Solche Musik kann nur entstehen, wenn sie in des Komponisten Kopf vollständig durchkomponiert ist, bevor es zu einer Niederschrift kommt.

Zu Tabelle 1: Allegro, Übersicht“ auf S. 49.

Hier nun einige Details:

[156] Mal wieder ein Beispiel dafür, dass Hörer ohne absolutes Gehör benachteiligt werden.

8.1.3 Konkordanz: Erstes Thema in *Exposition* und *Reprise*
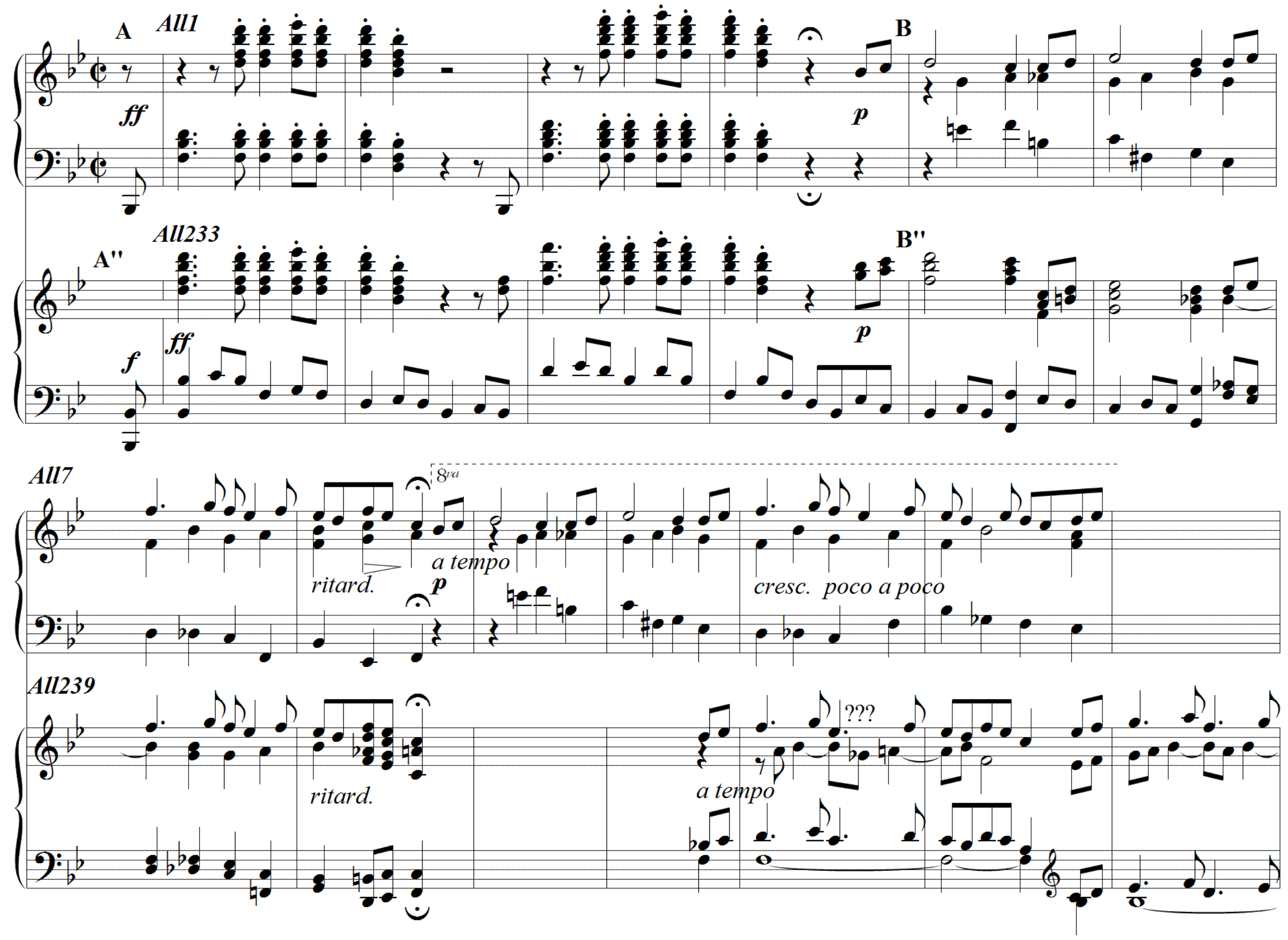


Abbildung 8, ***All1/233***: Erstes Thema und Nachsatz **B/B''** ***(All5/237)*** in ***Exposition*** und ***Reprise***

Zu Kapitel 11 „Beethovens Liebe zur *variatio*" auf S. 128.

Thematische und formale Ähnlichkeiten:

Abbildung 116 „Felix Mendelssohn Bartholdy, **Klaviersonate** op. 106 *B-dur* (1827), Beginn" auf S. 135;
Abbildung 117 „Johannes Brahms: **Klaviersonate Nr. 1** op. 1 *C-dur* (1852-53), Beginn" auf S. 135.

Am Ende der ersten Phrase ***(All2)*** zeigt sich der für das Marcatothema ***All17*** (s. Kapitel 8.1.4 auf S. 53) charakteristische abwärtsgerichtete Terzsprung. Das fällt auf in diesem Werk, das sonst weitgehend von aufsteigenden Terz- und Dezimsprüngen (s. Kapitel „Motivisches Material" auf S. 98) geprägt ist.

Bemerkenswert ist die unterschiedliche Behandlung des Basses, der in der ***Reprise*** die Gestalt eines „fortschreitenden Basses" annimmt, der Übersetzung von it. *basso continuo*.

Im Nachsatz (ab ***All5 / All237***) wird der Stimmenverlauf zwischen ***Exposition*** und ***Reprise*** immer divergenter (hier sind nur die ersten Takte dargestellt). In der ***Exposition*** bleibt es harmonisch bei der Tonika *B-dur* mit gelegentlicher Dominante *F-dur*. In der ***Reprise*** dagegen wird die Mediante *Ges-dur* angesteuert; das braucht halt ein paar Takte mehr, dafür entfällt die Wiederholung ***All9-10*** des Nachsatzes der ***Exposition***.

Dieser Nachsatz führt in beiden Fällen (***Exposition*** und ***Reprise***) zum „Marcatothema":

Zu Tabelle 1 „***Allegro***, Übersicht" auf S. 49;
zu Tabelle 5 „***Exposition*** des ***Allegro***" auf S. 58;
zu Tabelle 7 „***Reprise*** des ***Allegro***" auf S. 64;
zu Abschnitt 8.2 „Allegro: Detaillierte Beschreibung" auf S. 58.

8.1.4 Marcatothema

Das erste Nebenthema des ***Allegro*** in ***All17*** (***Exposition***) und ***All255*** (***Reprise***) soll hier „Marcatothema“ genannt werden (die Vortragsbezeichnung *marcato* stammt nicht von Beethoven, liegt aber recht nahe), um es vom explizit als *cantabile* bezeichneten zweiten Nebenthema (s. Kapitel 8.1.5 auf S. 54) abzugrenzen. Das Marcatothema tritt in der ***Exposition*** in der Tonika *B-dur* auf; in der ***Durchführung*** wird es in die Mediante (s. Kapitel 10.3.1 auf S. 107) *Ges-dur* gerückt, die einen schroffen Gegensatz zur diesem Werke sonst wesentlichen Mediante *G-dur* darstellt.
Es ist eines der wenigen volltaktig beginnenden Motive (s. Kapitel Motivisches Material auf S. 98) und lebt von extremen, taktweise alternierenden dynamischen Kontrasten (***p**, **f*** mit reichlichem ***sf***: s. Kapitel „Dynamik“ auf S. 131).
Zunächst überzeugen Sie sich bitte, dass die Oberstimmen dieses Themas in ***Exposition*** und ***Reprise*** fast identisch sind, und nebenbei, dass sie Beethovens Hingabe an die Schusterei (wiederholungswütige Rückung eines Motivs um einen Ganz- oder Halbton; s. Kapitel 10.7 auf S. 121) belegen:
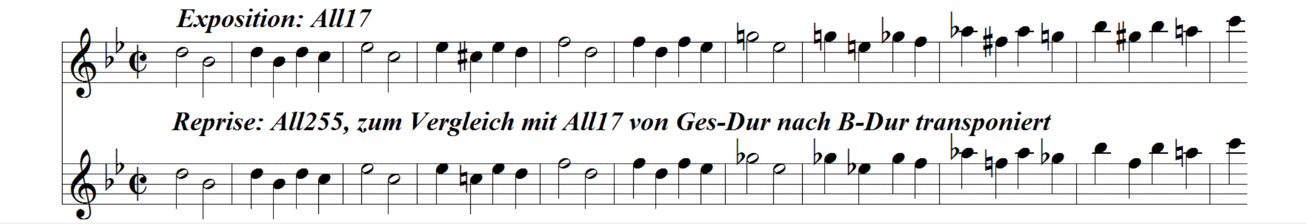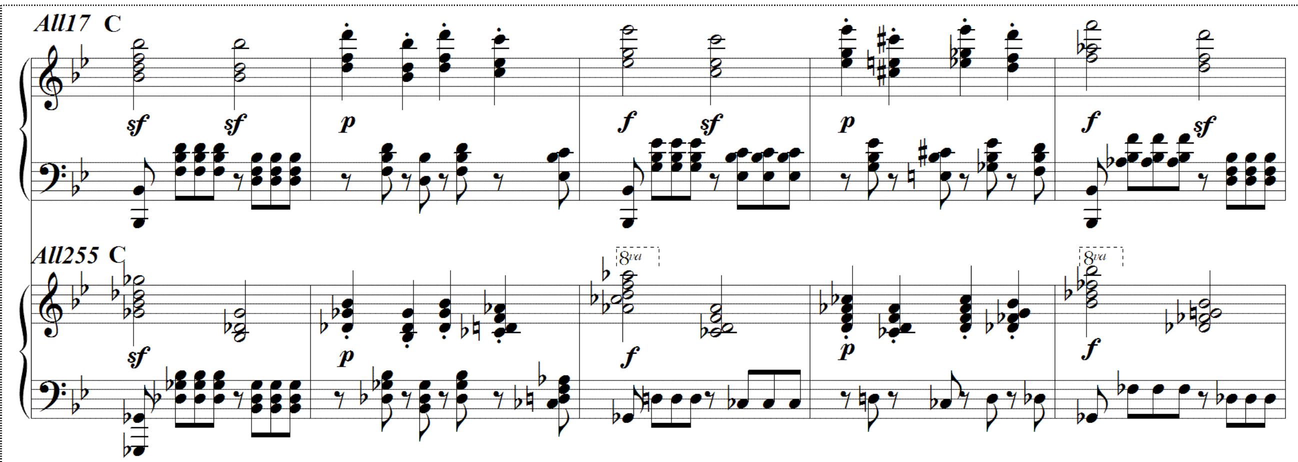


Abbildung 9, ***All17/255:*** Die Oberstimme des Marcatothemas in ***Exposition*** und ***Reprise***

Welch gewaltiger Unterschied aber offenbart sich, wenn die jeweiligen harmonischen Abläufe untersucht werden!



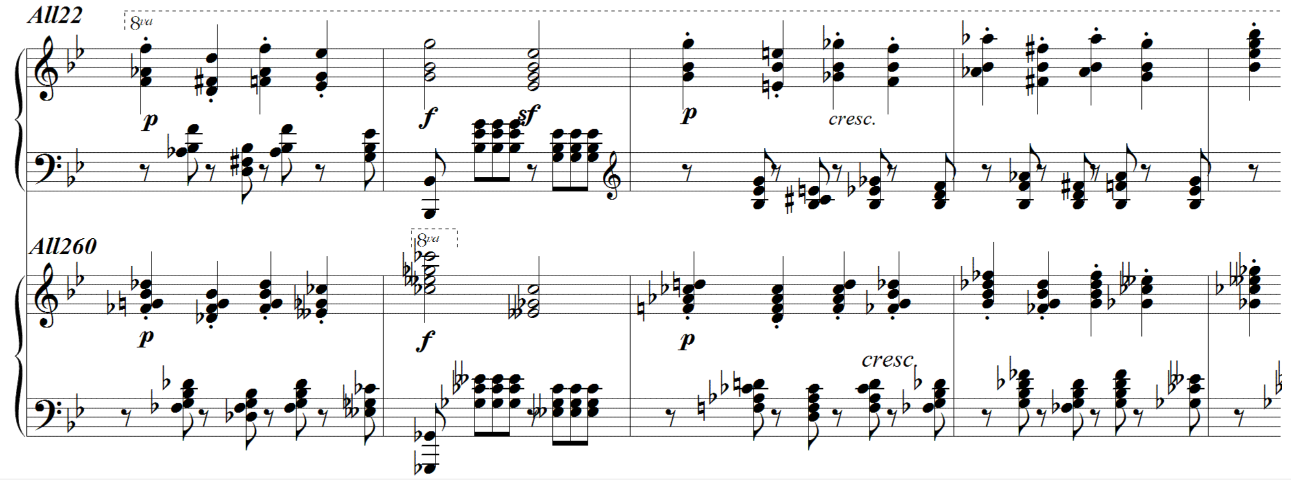


Abbildung 10, ***All17/255***: Das Marcatothema in Exposition und Reprise

Zu Tabelle 38 „***Fin150**: 4. **Durchführung**: Krebs*“ auf S. 89.

Exposition All17ff: Der Orgelpunkt *B* auf der Tonika verbietet den Einsatz der Dominante *F*. Dafür: ausgiebig die Dur-Subdominante *Es-dur*. Auffallend sind die verminderten Terzen, z.B. ***All20***, die sonst selten in diesem Werk und jedenfalls nicht in der Parallelstelle ***All255ff*** eingesetzt werden.
Reprise All255ff: *Ges-dur*, das auf abenteuerlichen Pfaden erreicht wurde (s. Tabelle 2 auf S. 51). Kein Orgelpunkt, dafür Dominante *Des-dur* und Moll-Subdominante *ces-moll*, die optisch, weil unter *B-dur* notiert, mit ihren doppelten Vorzeichensetzungen stark ins Auge fällt (s. Abschnitt 6.3 „Graphische Extravaganzen“ auf S. 42).
All257,1 liefert ein nettes Beispiel für die Terzschichtungen in diesem Werk (s. S. 106).

Zu Tabelle 1 „***Allegro***, Übersicht“ auf S. 49;
zu Tabelle 2 „Die harmonischen Vorgänge in ***Exposition*** und ***Reprise*** des ***Allegro***“ auf S. 51;
zum Abschnitt 8.4.5 „Seitenthema *G-dur*“ auf S. 75.

8.1.5 Cantabilethema

Dieses Thema kündigt immer einen neuen Abschnitt des ***Allegro*** an (die Notentexte finden sich im Abschnitt 20.1 auf S. 176):

- ***All100:*** Übergang zur Wiederholung der ***Exposition*** bzw. zur ***Durchführung***;
- ***All207:*** Ende der ***Durchführung***; vor der ***Reprise*** tritt noch eine zweistimmige kontrapunktische Überleitung auf;
- ***All338:*** Übergang zur ***Coda***;

All368: Beginn der ***Coda*** mit neapolitanischem Sextakkord (s. Kapitel 10.6.1 auf S. 114).
Natürlich verändert Beethoven dieses Thema bei jedem Auftreten: s. Kapitel 11 „Beethovens Liebe zur *variatio*“ auf S. 128.

Zu Kapitel „Allegro“ auf S. 49,
zu Kapitel „Graphische Extravaganzen“ auf S. 42.

8.1.6 Überleitung zum Zweiten Thema

Die Überleitung zum Zweiten Thema fängt jeweils mit einer in Tonhöhe und Länge weit gespreizten Dominante an, **F-dur** in der ***Exposition*** und *Des-dur* in der ***Reprise***:
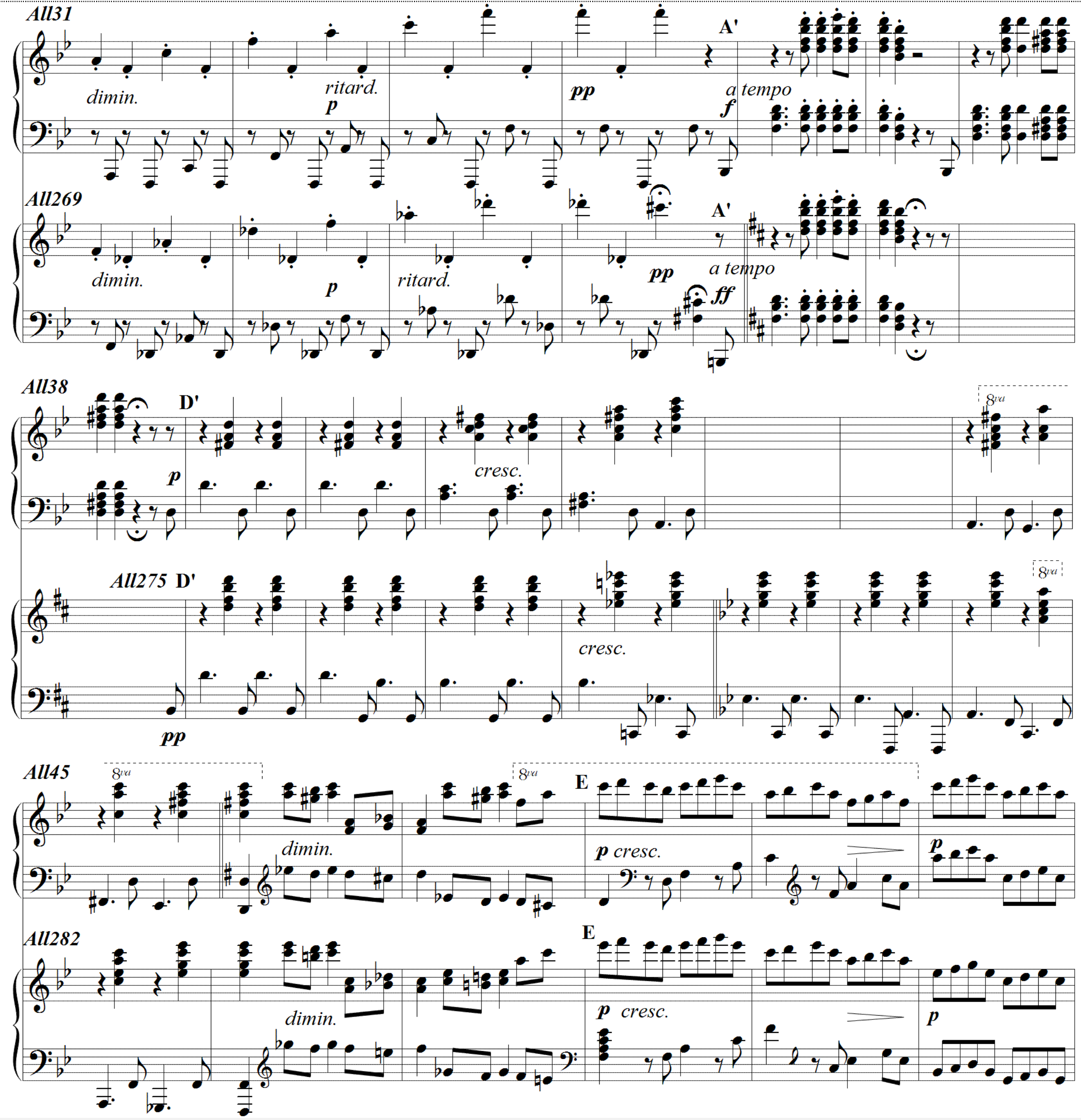


Abbildung 11, ***All31/269***: Überleitung zum Zweiten Thema

Baustelle ...

Zu Tabelle 1 „Tabelle 1: Allegro, Übersicht“ auf S. 49;
zu Tabelle 5 „***Exposition*** des ***Allegro***“ auf S. 58.

8.1.7 Fugato im Allegro

Das ***Fugato*** in der ***Durchführung*** des ***Allegro*** schaut nach vierstimmigem kontrapunktischen Satz aus: Im Notenbeispiel 20.2 auf S. 178 wird gezeigt, was herauskommt, wenn diese Stelle für das Streichquartett bearbeitet wird.
Diese Partie schaut eher schulmeisterlich-altfränkisch aus; sie erinnert an lange zurückliegende Zeiten (s. Kapitel „Klangfarben“ auf S. 132). Beethoven hat, wie es sich für ein Fugato gehört, jede

Anlehnung an allzu strenge Fugenkunst vermieden, und die Vierstimmigkeit ist weitgehend nur vorgetäuscht:

Tabelle 3: ***Fugato*** im ***Allegro***		
Takt	Stimmen	Beschreibung
144	III, IV	Zweistimmiger Kanon in der Quart *(Es, As)* in eintaktigem Abstand.
153	I, II IV	Zweistimmiger Kanon in der Quart *(B*, *Es*) in eintaktigem Abstand, dazu Kontrapunkt in Stimme IV (*Umkehrung* des dritten Taktes des Fugatothemas ***Ada146***). Stimme III hüllt sich rechtzeitig beim Einsatz der zweiten Stimme in Schweigen *(**Ada153,1**)*, also: effektiv nur dreistimmiger Satz.
162	I / III II / IV	Kanon in *Es-dur* zwischen den Stimmen I/III und II/IV in eintaktigem Abstand. Beide Stimmenpaare sind jeweils in Dezimparallelen geführt.
168	I II III IV	*Zwischenspiel* in vierstimmigem Satz.
173	I / II III / IV	Kanon in *As-dur / f-moll* zwischen den Stimmen I/II und III/IV in eintaktigem Abstand. Beide Stimmenpaare sind jeweils in Terzparallelen geführt.

Der Themenkopf des ***Fugato*** ist vom Hauptthema des ***Allegro*** abgeleitet, mit einem Quart- statt Dezimsprung als Auftakt; alle darauffolgenden Noten sind bis (auf Transposition) identisch.
In der Art seines Kontrapunktes bildet dieses ***Fugato*** den größtmöglichen Gegensatz zur ***finalen Fuge***:

Tabelle 4: Vergleich zwischen dem ***Fugato*** des ersten Satze und der ***finalen Fuge***	
Fugato im ***Allegro***	***Fuge*** im ***Finale***
Stimmeneinsätze in ganztaktigem, dann in achttaktigem Abstand.	Fast nicht enden wollende Fortführung des Themas mit Stimmeneinsätzen in neuntaktigen oder zehntaktigen, später auch in vielen anderen Abständen.
Der Kontrapunkt besteht aus dem dritten Takt des Fugatothemas und dessen *Umkehrung*.	Es besteht eine Hierarchie verschiedener Kontrapunkte, die miteinander verwoben werden.
Folge meist zweistimmiger Kanons.	Durchgängige Dreistimmigkeit. Alle Register der Fugenkunst werden gezogen: *Umkehrung*, *Krebs*, *Vergrößerung*.

Wenig später, unmittelbar vor der ***Reprise***, wird dieser Themenkopf noch ein weiteres Mal kontrapunktisch verarbeitet, und zwar mit den Auftaktintervallen Terz, Quint, Sext und Sept:
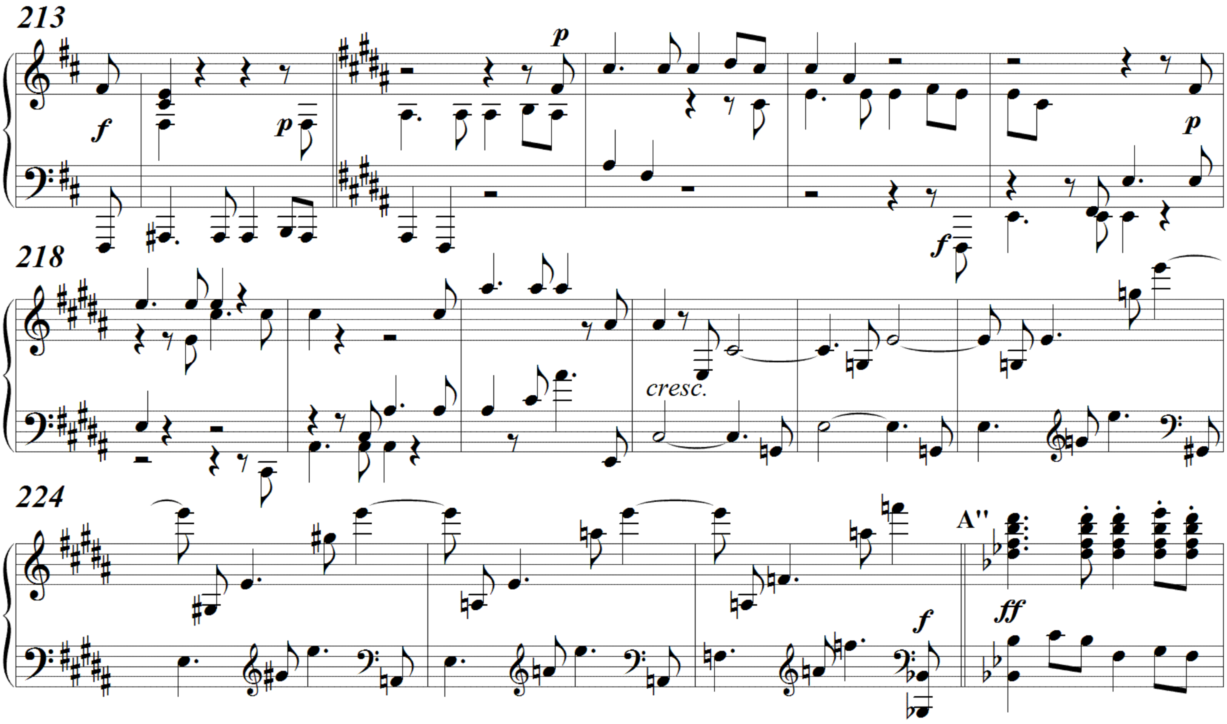


Abbildung 12, ***All213***: Überleitung zur Reprise mit imitatorisch geführten Stimmen

Hier führt Beethoven ganz nebenbei Begriffe wie „Kontrapunktik“ und „imitatorischer Satz“ *ad absurdum:* Die Stimmen (vorgetäuscht werden drei Stimmen, gleichzeitig aber spielen nie mehr als derer Zwei) setzen zunächst in taktweisem, dann in halbtaktigem und schließlich in vierteltaktigem Abstand ein, scheinbar also ein klassischer Fall von *Engführung*. Spätestens aber bei den vierteltaktigen Einsätzen ***All224*** bleibt nichts von imitatorischem Satz übrig: Es handelt sich nur noch um einen Klangteppich.
Fugati treten auch in anderen, zeitlich recht nahe liegenden Klaviersonaten auf:

> ***Fugato*** im ***Finale*** der **Klaviersonate** *A-dur* op.101:Drei Einsätze des Hauptthemas dieses Satzes in siebentaktigem Abstand, *C-dur, C7* und *F-dur;* danach kontrapunktische Spielereien mit dem Material des vierten Taktes dieses Themas.
> ***Fugato*** im Kopfsatz der **Klaviersonate** *c-moll* op. 111: Drei Einsätze eines eigenständigen Themas in zweitaktigem Abstand, *g-moll, c-moll, f-moll*, und das war’s.

Beide ***Fugati*** der **Hammerklaviersonate** (im ***Allegro*** und in der ***finalen Fuge***) sind um ein Vielfaches länger als die entsprechenden Fugati in den genannten anderen Sonaten.

Zum Abschnitt 6.2 „Musik zum Studieren“ auf S. 41;
zurück zum Kapitel 8.1 „Allegro“ auf S. 49;
zu Tabelle 1 „***Allegro***, Übersicht“ auf S. 49;
zu Tabelle 6 „***Durchführung*** des ***Allegro***“ auf S. 62;
zu Tabelle 43 „***Fin249****:* Das ***Fugato*** im ***Finale***“ auf S. 92.

Dieser Abschnitt diente einst dazu, durch Studium von Details Rückschlüsse auf größere Strukturen zu gewinnen. Entweder wird er in Zukunft ganz verschwinden, oder er wird stark gekürzt werden.

Die Erläuterung der in den folgenden tabellarischen Übersichten benutzten Nomenklatur wird in Kapitel 21.4 auf S. 198 gegeben.
Eine Übersicht über die Vorgänge innerhalb dieses Satzes wird in Abschnitt 8.1 „Allegro: Übersicht“ auf S. 49 gegeben.

8.2 Allegro: Detaillierte Beschreibung
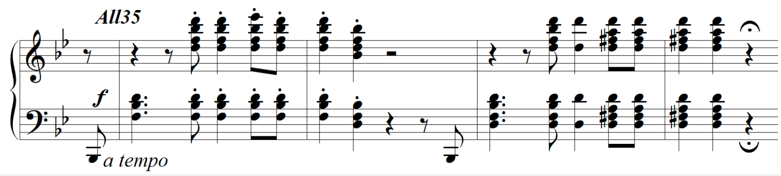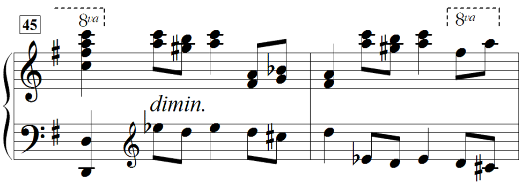
Weiter zum nächsten Abschnitt 8.3 „Scherzo“ auf S. 65.
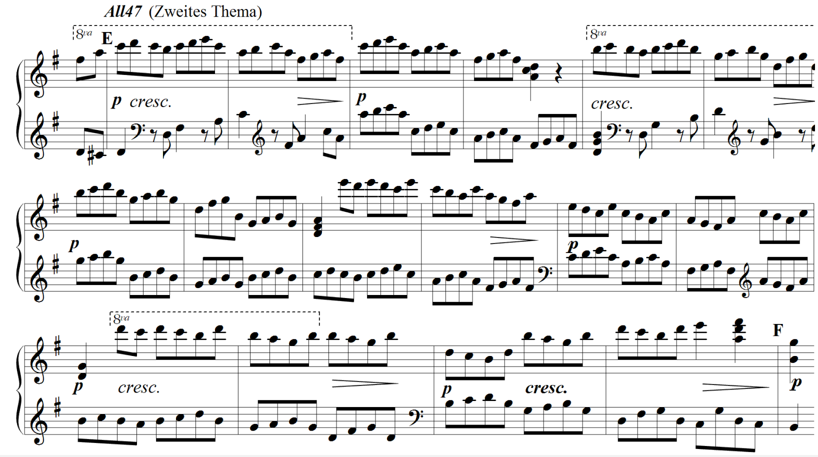
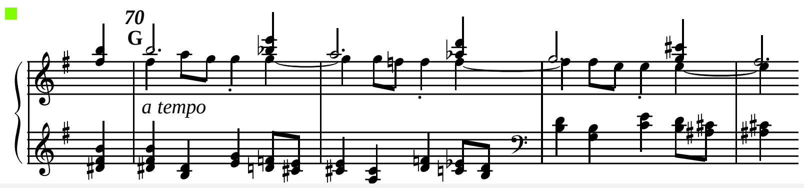
8.2.1 Exposition
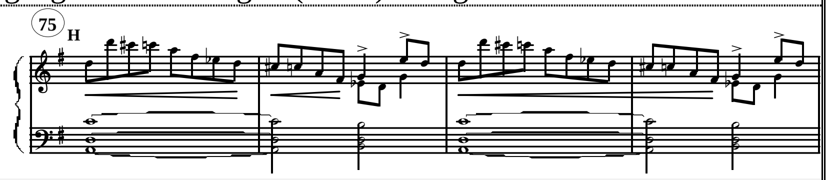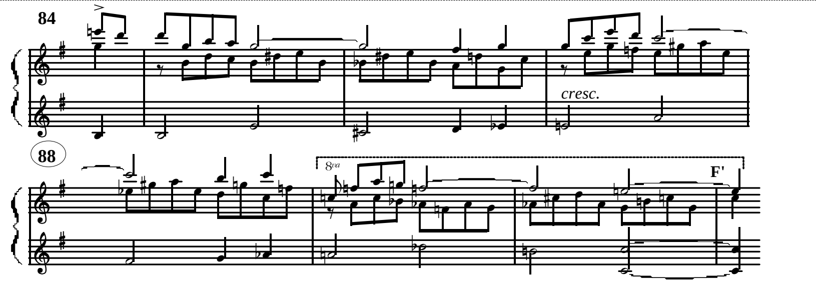
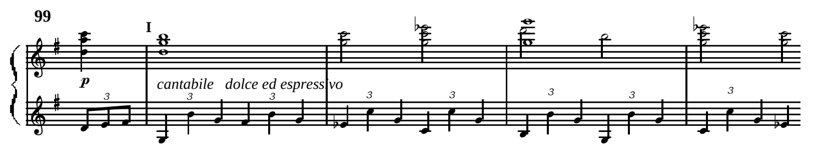
Tabelle 5: ***Exposition*** des ***Allegro***
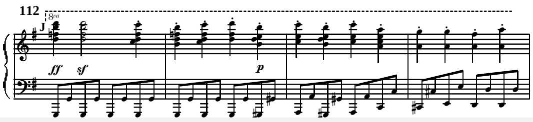
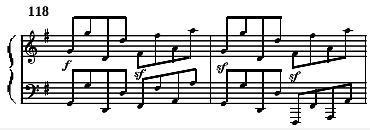
Takt	Periode	**Bez.**	*Tonart*	Anmerkungen
1	2*2	**A**	*B*	Hauptthema, s. Abbildung 8 auf S. 52 und Abbildung 71 auf S. 99. ***ff***. Nichts kann den martialischen Charakter dieses Themas leugnen: Tonika und nichts als Tonika in kurzatmigem Stechschrittrhythmus. Das weit gespannte Auftaktintervall, die Septendezime[157] B_1-d^1, wird durch eine Quindezime[158] d^1-d^3 überhöht. Die Wiederholung (Takt ***3*** und ***4***) erweitert den Ambitus noch um eine Terz. Gemeinsamkeiten mit Themen der anderen Sätze, besonders die weit gespannten aufsteigenden Auftakte, werden extra behandelt: s. Kapitel „Motivisches Material“ auf S. 98. Das Hauptthema **A** wird im weiteren Verlauf dieses Satzes mehrfach als kontrapunktisches Subjekt verarbeitet (**L**, **L’**, **L’’**); dabei treten statt der Septendezime „moderatere“ Auftaktintervalle wie Quart, Quint, Sext und Oktave auf. Es wird als Überleitung zum Zweiten Thema (**E**) und zur ***Reprise*** (**A’’**) dienen (**A’**, **L’’**). Schließlich wird dieses Thema, so kurz es auch ist, in der ***Coda*** in motivischer Arbeit seziert (**A’’’**).
27	4+4	**D**	*B-F*	Überleitung: Mit beidhändigen Oktavläufen und Quindezimsprüngen demonstriert Beethoven Tonumfang und dynamische Entfaltungsmöglichkeit des Hammerklaviers; s. Abbildung 113 auf S. 130.

[157] Die Musikarithmetik wird in Fußnote [190] auf S. 98 beschrieben.
[158] Zur Nomenklatur der Intervallbezeichnungen: Fußnote 185 auf S. 93.

35	2*2	**A’**	*B-D7*	Wiederkehr des Hauptthemas mit abruptem Wechsel von *B-dur* zu *D-dur* durch Umdeutung des leeren *D* von Terz zu einer vermeintlichen Tonika ***(All37,3)***, also mit einer Mediantrückung (s. Kapitel 10.4 auf S. 112):  Abbildung 13, ***All34***: Übergang von *B-dur* zur Mediante *D7* *D-dur* aber, so wird sich gleich herausstellen, ist keine Tonika, sondern die Dominante *D7* zur wesentlichen Mediante *G-dur*, der Tonart des Zweiten Themas der Hammerklaviersonate und vieler anderer, dem Erzherzog Rudolph gewidmeten Werke Beethovens (s. Kapitel 5.2 auf S. 28). Kein Parádoxon: eine Mediante *(D-dur)* kann sehr wohl die Dominante zu einer anderen Mediante *(G-dur)* sein! Das entspricht nicht-eineindeutigen Funktionen in der Mathematik.
39	6+2	**D’**	*D7*	Zunächst aber folgt eine weitere Überleitung. Die letzten beiden Takte (***All45***ff) werden im **Fugato** der ***Durchführung*** (***All197***) wieder aufgenommen:  Abbildung 14, ***All45***: Einleitung zum Zweiten Thema
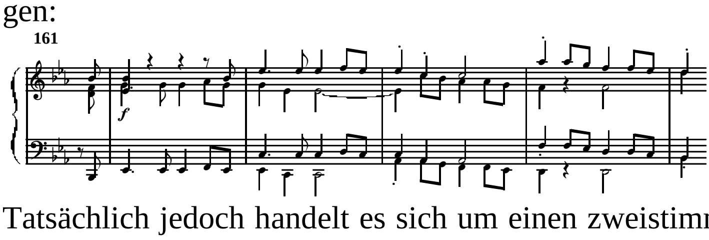
47	2(4+4)	**E**	*D7-G*	Der Beginn in *D7* lässt zunächst vermuten, es handele sich um eine weitere überleitende Girlande. Erst die dreimalige hartnäckige Wiederaufnahme der Phrase, abwechselnd in *D7* und *G-dur*, jedes Mal in veränderter Gestalt, lässt erkennen, dass hier das veritable Zweite Thema in unorthodoxer Tonart (Mediante *G-dur* statt Dominante *F-dur*) vorgetragen wird:  Abbildung 15, ***All47:*** Zweites Thema Übrigens: Solch ausgedehnte, regelmäßige Periodik tritt in diesem so kurzatmig-martialischen Satz sonst nirgends auf.
63	4+3	**F**	*G*	Nachsatz des Zweiten Themas, mit Anlehnungen an den Nachsatz B des ersten Themas (***All5***): Abbildung 16, ***All63:*** Nachsatz des Zweiten Themas
70	4*1+1	**G**	*H* *A7* *G7* *Fis7*	Einleitung zur Kadenz:  Abbildung 17, ***All70:*** Einleitung zur Kadenz Ein Terz-Quart-Sext-Nonakkord *d-f-g-b-e* (***All70,4***; hier d3469 genannt) ist im Rahmen klassischer Harmonielehre nur mit Mühe zu erklären: Zu Grunde liegt der nachfolgende Septakkord *cis-e-g-b*, der als unbetonter Auftakt bestmöglich kaschiert wird: d ist Vorhalt zu späterem cis; das f ist klangliche Würze, nämlich Vorhalt zum schon gleichzeitig/vorzeitig erklingenden *e*. Heutzutage wird so etwas *Cluster* genannt. Wohl weil's wahrlich wunderlich klingt, hat Beethoven diesen Terz-Quart-Sext-Nonakkord gleich drei Mal abwärts geschustert (= um eine Sekunde alteriert wiederholt). Bemerkenswert, dass diese Schusterei diatonisch (*d-c-h-a*) und nicht äquidistant (*d-c-b-as*) durchgeführt wird – wohlgeplante harmonische Irreführung.

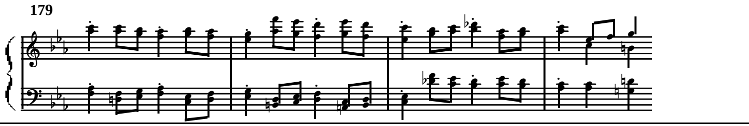
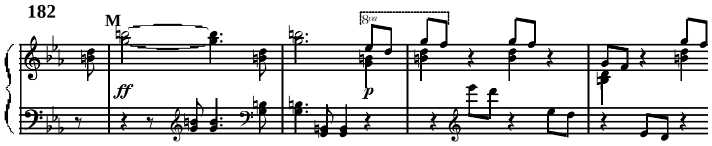
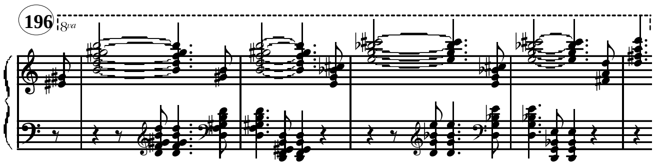
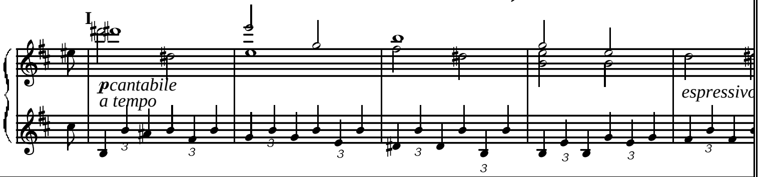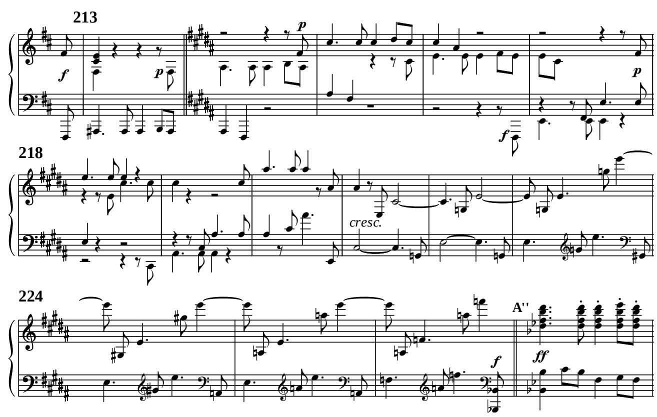
75	2*6+4	**H**	*D7*	Kadenz: Ausgedehnter Septakkord mit Girlanden in der Oberstimme. Bildet die Dominante zum Zweiten Thema E (**All47**); diese harmonische Beziehung ist jedoch durch die vorausgegangene Einleitung **G** (***All70***) völlig verdunkelt.  Abbildung 18, ***All75:*** Kadenz des ***Allegro*** Die Kadenz beginnt in totalem tonalen Chaos, und in totalem tonalen Chaos endet sie auch (***All85***):  Abbildung 19, ***All 84,4:*** Ende der Kadenz des ***Allegro*** Eine solche Passage tonal zu deuten wird abgelehnt. Eine bitonale Deutung wird in Kapitel 10.8 auf S. 123 gegeben.
91	3+2+4	**F'**	*C-G7*	Überleitung mit rhythmischer Anlehnung an **F** (***All63***).
100	2*6	**I**	*G-C*	Cantabilethema (= 2. Nebenthema): Ein in langen Notenwerten gebrochener *G-dur* Akkord über einem in Triolen, später in Achteln arpeggierenden Bass:  Abbildung 20, ***All99:*** Cantabilethema Dieses Motiv wird in *C-dur* wiederholt *(**All106**)* mit dem Orgelpunkt auf der Dominante *G*, der allerdings nicht im Bass, sondern, klaviertechnisch („trillertechnisch“) bedingt, in der Mittelstimme erklingt.

112	6+2	**J**	*G7-G*	Ausklang der ***Exposition***:  Abbildung 21, ***All112:*** Ausklang der ***Exposition*** Die Bassstimme mündet in ein zweitaktiges Unisono:  Abbildung 22, ***All118: Exposition***: Schlussunisono Die entsprechende Stelle in der ***Reprise*** ***(All356****ff)* wird gigantische Ausmaße annehmen.
120	2+2*2	**K**	*g=B*	Überleitung zur Wiederholung der ***Exposition*** (Klammer 1), beginnend mit drei markanten Unisonsoschlägen in *g-moll*, gefolgt vom Themenkopf des Hauptthemas mit Oktavauftakt. Harmonische Umdeutung der Terz *B-D* von *g-moll* nach *B-dur*.

Zu Abschnitt 8.1.1 „Allegro: Übersicht“ auf S. 49.

8.2.2 Durchführung

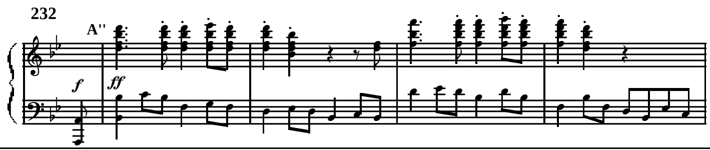
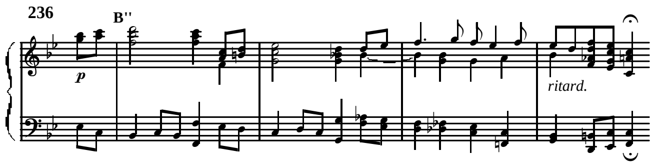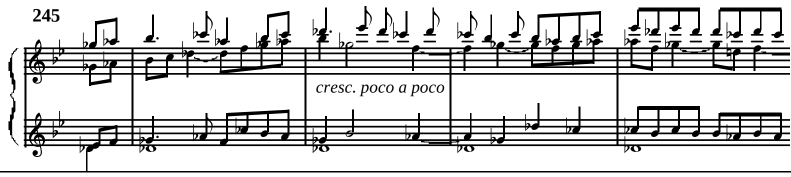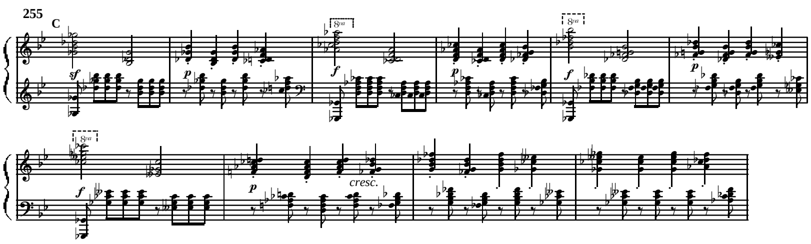
Tabelle 6: ***Durchführung*** des ***Allegro***				
Takt	Periode	**Bez.**	*Tonart*	Anmerkungen
126	2*2	**K**	*G*	Überleitung zur ***Durchführung*** (Klammer 2): sechs markante Unisonoschläge in *G-dur*.
130	3*2	**J**	*G7-B7*	Mehrfache, verkürzte Wiederaufnahme der vorangegangenen Abschnitte **J** und **K**.
136	2*2+2*2	**K**	*Es*	
144	9+9	**L**	*Es*	Archaisierende Kontrapunktik: ***Fugato*** im *vierten* Ton mit *vier* Stimmeneinsätzen, ausgeführt jedoch von nur *drei* Stimmen. Einsätze anfangs in *ein*taktigem, dann in *acht*taktigem Abstand; detailliert beschrieben in Kapitel 8.1.7 auf S. 55.
162	11+10	**L’**	*c*	Jetzt scheint ein veritables vierstimmiges ***Fugato*** zu folgen:  Tatsächlich jedoch handelt es sich um einen zweistimmigen Kanon, dessen Stimmen in septendezimischen Parallelen geführt sind. Zufall oder nicht: Die Septendezime bildete schon das motivische Material für das Hauptthemas dieses Satzes. Die letzten Takte ***All179f*** ähneln der Einleitung zum Zweiten Thema ***All45***:

				
183	3*4+ 2*4+4	**M**	*G* …	An das Zweite Thema (**E *All47***) erinnern die langen und regelmäßigen Perioden, anfangs die Tonart G-dur sowie, ab ***All184***, Rudimente der Girlandenthematik:  Es handelt sich um eine weit gedehnte Überleitung, die schließlich mit einer hochgeschusterten Serie Septnonakkorde über hartnäckig gehaltenem Orgelpunkt *D* genussvoll dissonant zu *h-moll* führt: *sempre **ff***, dynamisch und, gemessen an harmonischer Härte, ein Höhepunkt des Satzes: 
207	2*6	**I**	*h*	All dieser Aufwand mündet noch nicht in die ***Reprise***, sondern zunächst in das Cantabilethema, hier in *h-moll*: 
219	4*1 + 12*(1/2) + 16*(1/4)	**L''**	*H* … *F*	Überleitung zur ***Reprise***: Wie bei **L** (***All144***) wird das Hauptthema kontrapunktisch verarbeitet, hier jedoch durchwegs zweistimmig. Als Auftaktintervall treten Terz, Quint, Sext und Sept auf. Das Thema wird zunehmend verkürzt, bis es auf den Auftakt reduziert ist. Themeneinsätze in taktweisem, dann in halbtaktigem und schließlich in vierteltaktigem Abstand:  Abbildung 23, ***All213:*** Überleitung zur ***Reprise***

Zu Abschnitt 8.1.1 „Allegro: Übersicht“ auf S. 49.

8.2.3 Reprise

Ein Vergleich zwischen ***Exposition*** und ***Reprise*** wird im Kapitel Konkordanz auf S. 50 gegeben.

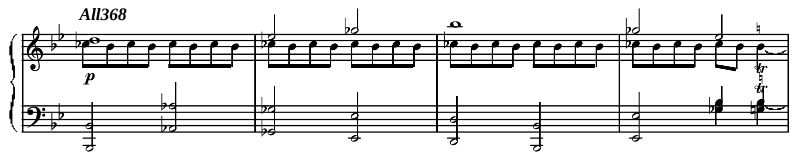
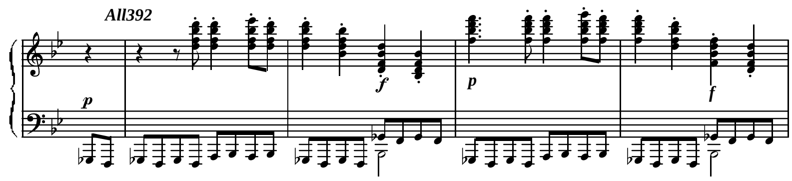
Tabelle 7: ***Reprise*** des ***Allegro***				
Takt	Periode	***Bez.***	*Tonart*	Anmerkungen
233	2*2	**A''**	*B*	Hauptthema. Keine notengetreue Wiederholung des Themas der ***Exposition***, sondern Erweiterung durch einen *basso continuo* in wörtlichem Sinn: „fortschreitender Bass“. 
237	4+2+ 2+10	**B''**	*B* … *Ges*	Nachsatz mit weiter „fortschreitendem“ Bass, stark verändert gegenüber der ***Exposition***:  Die Modulation zur Mediante *Ges* in ***All246*** (mit Orgelpunkt *des*) bewirkt, dass das Zweite Thema später nicht in der Mediante *G*, sondern in der Tonika *B* (***All285***) auftreten wird. 
255	4*2+2	**C**	*Ges7-Des-ces*	Marcatothema (Erstes Nebenthema). Die Oberstimme ist identisch mit der entsprechenden Stelle der ***Exposition*** (***All17***), von *B-dur* in die Mediante *Ges-dur* transponiert. Der harmonische Ablauf ist trotzdem erstaunlich unterschiedlich: Wurde oben die Dominante rigoros ausgeklammert (nur Tonika *B-dur* und Subdominante *Es-dur* traten auf), so spielt hier die Dominante *Des-dur* eine wichtige Rolle. Ins Auge fällt die subdominantische Passage in *ces-moll*, zumal sie mystifizierend noch immer unter den Vorzeichen von *B-dur* notiert wird: 
265	4+4	**D**	*Ges*	Überleitung (s. ***Exposition***).
273	2	**A'**	*h*	In der ***Exposition*** wurde diese Phrase noch wiederholt.
275	2*4+2	**D'**	*h-c*	Überleitung (s. ***Exposition***).
285	4*4	**E**	*F7-B*	Zweites Thema: Wie sich’s gehört, in der Tonika ... aber welche harmonischen Umwege wurden hierzu durchwandert!
301	4+3	**F**	*Es-G*	Überleitung (s. ***Exposition***).
308	3*1+1	**G**	*X3469*	Überleitung; s. ***All70***: Sequenz von Quartsextnonakkorden.

313	2*6+4	**H**	*F7*	Kadenz (s. ***Exposition***).
329	3+2+4	**F’**	*Es-B7*	Überleitung (s. ***Exposition***).
338	2*6	**I**	*es-Es*	Cantabilethema.
350	6+12	**J**	*B7*	Überleitung zur ***Coda*** mit ausgedehntem Unisono (sechs Mal länger als in der ***Exposition All118***).

Zum Kapitel „Allegro: Übersicht“ auf S. 49.

8.2.4 Coda

Eine Übersicht über die harmonischen Vorgänge in der ***Coda*** einschließlich der vorhergehenden Überleitung wird in Abbildung 105 auf S. 122 gezeigt: Stichwort: Schusterfleck.

Tabelle 8: ***Coda*** des ***Allegro***				
368	5+6	**I**	*es*	Wieder Cantabilethema. Subdominante (*es-moll*), jetzt mit hinzugefügter kleiner Sexte *ces* („Neapolitaner“): 
379	4	**D’’**	*B*	Die zweite Tonleiterübung dieses Satzes (nach ***All27***).
383	8+4+ 9+8	**A’’’**	*B*	Das an sich schon kurze Thema **A** wird jetzt noch seziert: Die ersten vier Noten treten in Kontrast zu den zwei letzten (insgesamt hat’s ja nur acht Noten). Zur Tonika *B-dur* die hinzugefügte kleine Sexte *ges*:  Dieser so martialisch auftretende Satz scheint friedlich im Pianissimo auszuklingen. Abrupt aber wird der Hörer durch zwei finale Fortissimoschläge (nur Tonika, keine Dominante) eines Anderen belehrt.

Zurück zum Anfang des Abschnittes 8.1 „Allegro: Übersicht“ auf S. 49;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes 8.2 „Allegro: Detaillierte Beschreibung“ auf S. 58.

8.3 Scherzo

Weiter zum nächsten Abschnitt 8.4 „Adagio“ auf S. 68.

Assai vivace: B-dur, ¾.

Dieser Satz ist trotz seiner komplexen Struktur auffallend kurz. Damit er bildet einen Kontrast zu den anderen Sätzen dieses Werkes, die in größten zeitlichen Dimensionen konzipiert sind.
Eine Folge von zyklischen Terzrückungen *B g Es c* bestimmt den harmonischen Ablauf, die hier durch dazwischengefügte Dominanten (s. Abbildung 88 auf S. 111) dem Hörer angenehm anzuhören gemacht werden.

In den Kontext von „Kürze“ fällt die siebentaktige Dauer des Themas: heutzutage durch vielfältige Gewöhnung kaum noch als Abweichung von geradtaktiger (meist vier- oder achttaktiger) Periodik wahrgenommen, unterbewusst jedoch das Gefühl von Hast evozierend. Beethovens zeitgenössischen Hörern wäre solch gewolltes *vitium* sofort aufgefallen und hätte einen Schauder hervorgerufen[159] – wäre dieses Werk damals aufgeführt worden. Beim Studium der Noten (s. Abschnitt 6.2 „Musik zum Studieren“ auf S. 41) kann ein solches Detail leicht übersehen werden.
Trio I: *b-moll, Des-dur, ¾,* direkt gefolgt von ***Trio II****: presto b-moll, f-moll 2/4,* ohne die zwischen zwei Trios meist übliche Wiederholung des ***Scherzo***. Ein in den Arpeggien des ***Trio I*** enthaltenes Vexierrätsel (s. S. 46) wird im Kapitel „Beethovens Liebe zur *variatio*“ auf S. 128 beschrieben.
Nach ***Trio II*** eine Kadenz, bestehend aus nichts als der *F-dur*-Tonleiter von ganz unten bis ganz oben (s. Abbildung 114 auf S. 130), gefolgt von einem kurzen Cluster *es-f-ges-as* (Abbildung 111 „***Sch113***: Überleitung zum *da capo* des ***Scherzo***“ auf S. 127).
Dann *da capo*, keine notengetreue Wiederholung (s.u.), und eine sehr kurze ***Coda*** (4 Takte), die eingeleitet wird von einer Kadenz, in der Beethoven wiederum jeden Anspruch auf kompositionstechnische Finesse ablehnt (Oktavübung auf leerem b_0; s. Abbildung 114 auf S. 130).
Wiederholungen und *da capo* sind nie notengetreu, sondern werden stets in mehreren Details verändert (Stimmenvertauschung, Oktavversetzungen, Taktverschiebungen und der *off beat* Schlag im *da capo).* Beethoven benutzt kein einziges Wiederholungszeichen.
Hier offenbart sich Beethovens außergewöhnliche Hingabe zum Detail, die in Kapitel „Beethovens Liebe zur *variatio*“ auf S. 128 beschrieben wird. Ist dieser Wesenszug je gebührend gewürdigt worden? Hier sollen einige Varianten des Scherzothemas gezeigt werden:
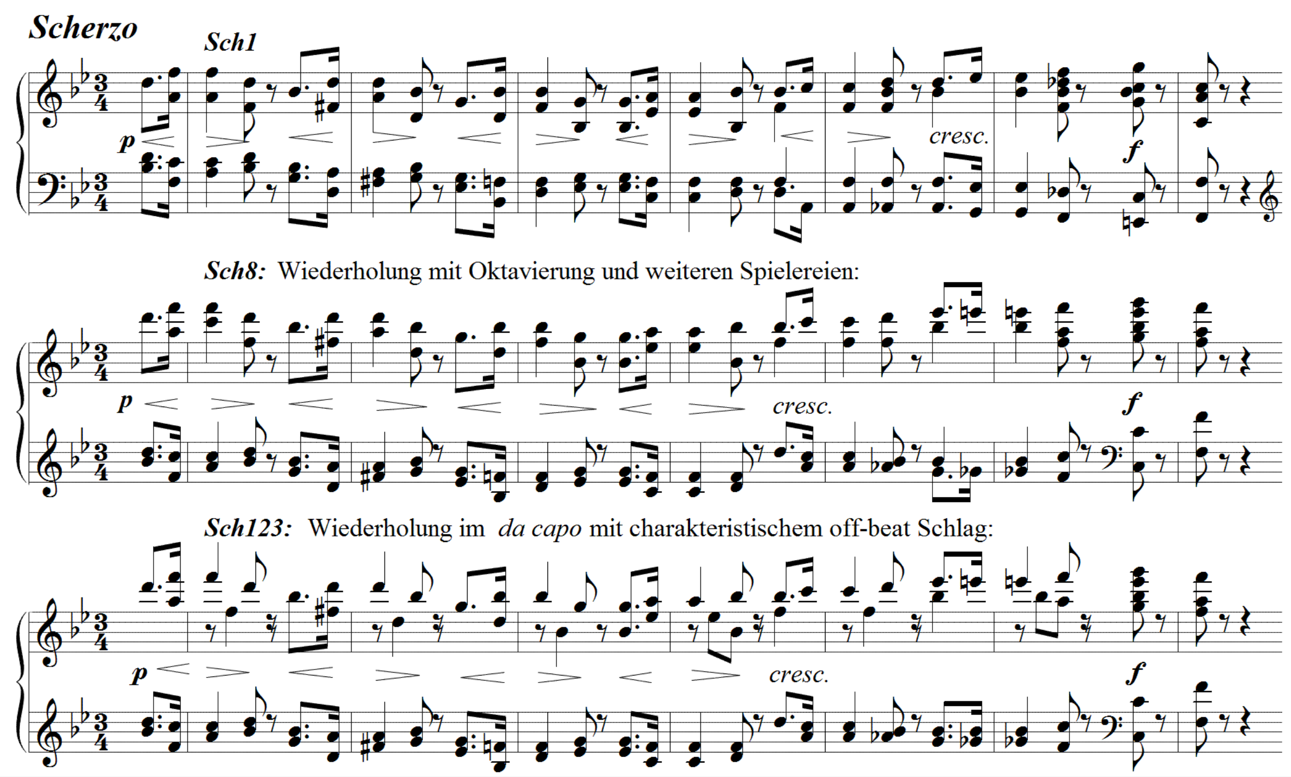


Abbildung 24: Varianten des Scherzothemas

[159] Mozart hat ungeradtaktige, in seinem Fall dreitaktige Periodik, bewusst als *vitium* im **Dorfmusikantensextett Ein musikalischer Spaß** KV 522 eingesetzt – wem fällt das heut’ noch auf? In diesem Zusammenhang erwähnenswert: die dreitaktige Periodik im 3/8 Takt in Beethovens **Fuga** op. 137, die in Abschnitt 17.3.1 auf S. 156 beschrieben wird – Das klingt auch heutigen Ohren noch etwas seltsam.

Ein Vergleich der Themen des ***Scherzo*** und seiner beiden ***Trios*** und ein Zusammenhang mit den Themen der anderen Sätze dieses Werkes wird in Kapitel „Motivisches Material“ auf S. 98 (Abbildung 72) dargestellt.

<table>
<tr><th colspan="7">Tabelle 9: Gliederung des Scherzo</th></tr>
<tr><th>Takt</th><th>Wdhlg.</th><th>Periode</th><th>Bez.</th><th>Tonart</th><th colspan="2">Anmerkungen</th></tr>
<tr><td>1</td><td>Takt 8</td><td>7+7 !
(s.o.)</td><td>A</td><td>B
g
Es
...
F</td><td colspan="2">Scherzo Teil 1, die Wdhlg. ist oktavversetzt. Das Thema ist in Abbildung 24 auf S. 66 dargestellt.
Vordergründig bietet das harmonische Schema kaum Außergewöhnliches: Tonika B-dur, Mollparallele g-moll, Subdominante Es-dur, dann, nach Umwegen, Dominante F-dur. Im Kontext des Werkes gesehen manifestiert sich hier jedoch eines der wesentlichen Merkmale des gesamten Werkes: eine absteigende Folge von Medianten, hier B-g-Es, gefolgt vom c-moll des zweiten Teiles:</td></tr>
<tr><td>15</td><td>31</td><td>8+8</td><td>B</td><td>c</td><td colspan="2">Scherzo Teil 2. Die Tonart c-moll ist als letzter Bestandteil einer Serie von zyklischen Terzrückungen zu verstehen (s.o.). Wiederholung: oktavversetzt.</td></tr>
<tr><td>47</td><td>55</td><td>8</td><td>D</td><td>b</td><td colspan="2">Trio I Teil 1. Arpeggien in Unter-, dann in Oberstimme; dazu spielen die jeweils anderen Stimmen ein einfaches Dreiklangsthema in Oktavparallelen. Die Arpeggien werden durch zwei Auftaktnoten eingeleitet, die die Grundlage für die Kadenz II bilden (s.u.). In der Wdhlg. sind die Stimmen vertauscht und oktavversetzt.
Das in diesen Arpeggien enthaltene Vexierrätsel (s. S. 46) wird in Kapitel „Beethovens Liebe zur variatio“ auf S. 128 beschrieben.</td></tr>
<tr><td>63</td><td>72</td><td>9</td><td>E</td><td>Des</td><td colspan="2">Trio I Teil 2. In der Wdhlg. sind Stimmen vertauscht, einzelne Stimmeinsätze um einen Takt verschoben.</td></tr>
<tr><td>81</td><td>./.</td><td>8</td><td>F</td><td>b</td><td colspan="2" rowspan="3">Trio II: Presto 2/4. Ein Ohrwurm, der früher als Erkennungsmelodie im deutschen Fernsehprogramm benutzt wurde (hab’ vergessen, wofür).</td></tr>
<tr><td>89</td><td>./.</td><td>8</td><td>F</td><td>f</td></tr>
<tr><td>97</td><td>./.</td><td>8+2</td><td>F</td><td>b</td></tr>
<tr><td>107</td><td>./.</td><td>./.</td><td>G</td><td>F</td><td rowspan="2">Kadenz I</td><td>Presto 2/4 – Prestissimo ohne Takt (s. Abbildung 114 auf S. 130).</td></tr>
<tr><td>113</td><td>./.</td><td>./.</td><td>H</td><td>Cluster</td><td>Tempo I. ¾ (eigentlich 12/16)</td></tr>
<tr><td>116</td><td>123</td><td>7</td><td>A</td><td>B g Es usw.</td><td colspan="2">da capo Scherzo Teil 1. Mittelstimme mit off-beat-Schlag (s. Abbildung 24 auf S. 66).</td></tr>
<tr><td>130</td><td>146</td><td>8+8</td><td>B</td><td>c</td><td colspan="2">Wdhlg. Scherzo Teil 2. Mittelstimme mit off-beat.</td></tr>
<tr><td>162</td><td>./.</td><td>./.</td><td>C’</td><td>G/g</td><td rowspan="2">Kadenz II</td><td>¾; bestehend aus dem auf die zwei Auftaktnoten reduzierten Trio I (s.o. und Abbildung 115 auf S. 131)</td></tr>
<tr><td>169</td><td>./.</td><td>./.</td><td>G’</td><td>b0</td><td>Presto 2/2 (vgl. Sch113)</td></tr>
<tr><td>174</td><td>./.</td><td>4</td><td>A’</td><td>B</td><td colspan="2">Coda: Tempo I. ¾</td></tr>
</table>

Zurück zum Anfang dieses Abschnittes 8.3 „Scherzo“ auf S. 65.

8.4 Adagio

Weiter zum nächsten Abschnitt 8.5 „Finale: Largo“ auf S. 76.

fis-moll, 6/8, mit hartnäckigem neapolitanischem *G-dur* im Seitenthema.

Einem am Anfang wahrhaft *molto espressivo*-Gesang wird eine säulenartige Harmonik unterlegt, die auf Terzschichtungen (s. S. 106) baut mit Septen, Nonen, Undezimen und Tredezimen.[160]
Dieser Satz gilt manchem seiner Bewunderer als Höhepunkt der Kunst der Musik, wie es Yasmina Reza in ihrer Erzählung **Die Hammerklaviersonate**[161] mit großer Einfühlsamkeit beschreibt. Richard Wagner nannte diesen Satz *„ein Heiligtum“*, Anton Bruckner ungewollt zweideutig *„eine Kapelle mit deutlich sichtbaren Schmerzensstationen, lang genug, um an jeder Station ein Ave Maria zu beten“*[162] – war denn gerade ein Bruckner dazu berufen, sich über die Dauer von langsamen Sätzen zu mokieren?

8.4.1 Struktur

Das ***Adagio*** besitzt eine auffallend einfache Struktur: Erster Teil – kurze Überleitung – modifizierte Wiederholung des ersten Teiles – *Coda*.

- Wer will, kann dieser Struktur eine dreiteilige Liedform mit den Teilen **A – B – A’ – *Coda*** unterlegen. Dieser Interpretation steht allerdings entgegen, dass Teil **B** wirklich nur sehr kurz ist und ausgesprochenen Überleitungscharakter besitzt. Da bleibt von einer dreiteiligen Form nicht viel übrig.
- oder auch eine Sonatensatzform: *Exposition – Durchführung – Reprise – Coda*. Baustelle!
- Hier sollen die Bezeichnungen ***Prima parte***, ***Seconda parte*** und ***Ricapitulazione della prima parte*** verwendet werden, die für ein anderes, lange nach Beethoven entstandenes Werk geprägt worden sind. Die Gemeinsamkeit jenes Werkes[163] mit dem ***Adagio*** der **Hammerklaviersonate** ist, dass die ***Ricapitulazione*** kaum als solche zu erkennen ist ... wohl einer der Zauber, die, eher unbewusst, für diesen Satz einnehmen.

Der Notentext des ***Adagio*** wird vollständig wiedergegeben:

- ***Ada1-69*** (***Prima parte***) in Abschnitt 20.3.1 auf S. 180;
- ***Ada70-87*** (***Seconda parte***) in Abschnitt 20.3.2 auf S. 188;
- ***Ada87-155*** (***Ricapitulazione della Prima parte***) im vorangehenden Abschnitt 20.3.1;
- ***Ada156-185*** (***Coda***) in Abschnitt 20.3.3 auf S. 189.

Tabelle 10: ***Adagio***, Übersicht

Prima parte	***Ricapitulazione***	

[160] Zur Nomenklatur der Intervallbezeichnungen: s. Fußnote 185 auf S. 93.
[161] s. Fußnote 38 auf S. 11.
[162] Beides zitiert nach B.W. Wessling, a.a.O. S. 247; Bruckners Äußerung ist durch Gustav Mahler überliefert.
[163] Es handelt sich um das **Streichquartett Nr. 3** von Bela Bartók mit den Sätzen ***Prima parte***, ***Secunda parte***, ***Ricapitulazione della prima parte*** und ***Coda***.

Takt	Länge[164]	Tonart		Takt	Länge	Tonart	Bemerkungen	
1	1	*fis*	figuriert[165]	***87***	1	*Cis7*	Ganztaktiger Auftakt	s. Tabelle 11
2	8	*fis*		***88***	8	*fis*	Hauptthema	Tabelle 12; Abschnitt 8.4.2
10	4	*fis - /C79*		***96***	4	*fis - /C79*	Nachsatz	
14	4	*G-fis*		***100***	4	*G-fis*	Seitenthema	Abschnitt 8.4.5
18	4	*fis*	nicht figuriert	***104***	4	*fis*	Nachsatz	Tabelle 12
22	4+1	*G-fis*		***108***	4+1	*G-fis*	Seitenthema	Abschnitt 8.4.5
27	12	*fis*		***113***	11	*D*	*con grand' espressione*	Tabelle 14
39	6	*A7*		***124***	6	*Cis7*	Kanonartige Imitatorik	Tabelle 15
45	4*2	*D*		***130***	4*2	*Fis*	Retardierendes Moment	Tabelle 16
53	4	**…**		***138***	4	**…**	Schustereien	Tabelle 17
57	4	**…**		***142***	4	**…**	Freie Folge von Tonarten	Tabelle 18
61	4	*/Fis79-D*		***146***	4	*/B79-Fis*	Subdominanten	Tabelle 19
65	4	*D-A7*		***150***	4	*Fis*	Überleitung	
Seconda parte								
69	2	*D-Cis-Es-Cis7*					Thema: motivische Arbeit	Tabelle 20
				Coda				Tabelle 21
				154	2	*h*		

Weiter zum nächsten Abschnitt 8.5 „Finale: Largo“ auf S. 76.

8.4.2 Die hohe Kunst der *variatio*

Die Konkordanz zwischen ***Prima parte*** und ***Ricapitulazione*** ist derart außergewöhnlich, dass ihr Notentext im Abschnitt 20.3.1 auf S. 180 vollständig dargestellt werden wird. Wohl kaum ist ein thematisch und harmonisch völlig identisches Material in unterschiedlichere Musik gesetzt worden als hier; das geht über jede bis dahin bekannte Kunst der Variation hinaus. Völlig übereinstimmend im musikalischen Material sind die ersten 18 Takte der ***Prima parte***, einer äußerst sanglichen Partie, und der ***Ricapitulazione***, einer Apotheose der Instrumentalvirtuosität mit gebrochenen 32-tel Akkorden und Nonvorhalten, aber: ein größerer Gegensatz in Klang und Notenbild ist kaum vorzustellen.

Im weiteren Verlauf entwickelt sich die Harmonik unterschiedlich; doch ab jetzt ist die Konkordanz deutlich zu erkennen. Die Tonarten der ***Ricapitulazione*** sind jeweils um eine Mediante (s. Kapitel 10.3.1 auf S. 107) gegenüber der ***Prima parte*** gerückt, und zwar außer in ***Ada27/113ff*** immer nach oben (vgl. Notentext 20.3.1 „Konkordanz zwischen Prima parte und Ricapitulazione“ auf S. 180). Dieser Teil der ***Ricapitulazione*** ist, wie in diesem Werk üblich, keineswegs eine notengetreue Wiederholung der ***Prima parte***, sondern weist, über die Transposition in die mediantische Tonart hinaus, eine große Zahl von Veränderungen im Detail auf. Das fällt unter die Rubrik „Beethovens Liebe zur *variatio*“, der ein eigenes Kapitel gewidmet ist (S. 128).

[164] Anzahl von Takten des jeweiligen Abschnittes. 4 + 1 bedeutet eine 4-taktige Periode mit Zusatztakt, 4 * 2 vier 2-taktige Perioden.

[165] Gemeint ist die Darstellung des musikalischen Materials in gebrochenen 32-tel Akkorden; s. Abschnitt 8.4.2 unten.

8.4.3 Der spät hinzugefügte Auftakt

Bemerkenswert ist der allererste Takt dieses Satzes (Abbildung 25 auf S. 71), ein Auftakt, bestehend aus nur zwei Noten, der mit dem Themenanfang des ***Adagio*** einen der für diese Sonate charakteristischen Dezimauftakte bildet (s. Kapitel „Motivisches Material“ auf S. 98): also nichts Ungewöhnliches in diesem Werk.

Aber: Er wurde von Beethoven erst in allerletzter Minute hinzugefügt, vielleicht sogar nach Beendigung des Notenstichs, mit Sicherheit aber lange nach Abgabe der Stichvorlagen an die Verlage (s.u.), und diese Tatsache lädt zu Fragen über Beethovens Kompositionsvorgehen ein.

Ohne diesen Auftakt wäre das ***Adagio*** der einzige Satz der **Hammerklaviersonate**, der volltaktig beginnen würde, und passte damit gar nicht in das Schema der Themen dieses Werkes. Auch die hier unterstellte Verwandtschaft zwischen Haupt- und Seitenthema des ***Adagio*** (Kapitel 8.4.5 auf S. 75) wäre in Frage gestellt.

Die in dieser Untersuchung mit Entschiedenheit vertretene These, der Aufbau der **Hammerklaviersonate** entspräche einem satzübergreifenden Gesamtkonzept – hier bezogen auf das motivische Material (s. Kapitel 9 auf S. 98), muss daher modifiziert werden:

- Entweder hat ein solches Gesamtkonzept Beethovens Kompositionsvorgang eher intuitiv begleitet, ist erst ganz am Schluss ins Bewusstsein gedrungen und hat dann zur Einfügung dieses ersten Taktes geführt,
- oder hat Beethoven diesen Takt von Anfang an geplant (was F. Ries in dem unten zitierten Brief diskutiert), ihn aber, aus welch Gründen auch immer, so lange wie möglich geheim gehalten.

Für den Londoner Druck (s. Kapitel 7.2 auf S. 47) hat Beethoven diese Hinzufügung in einem Brief an F. Ries vom 16. 4. 1819[166] angekündigt. Ries äußert sich dazu mit ziemlicher Verwundernis:

„Beethoven hatte mir die Sonate nach London zum Verkaufe geschickt, damit sie dort zur gleichen Zeit, wie in Deutschland, herauskommen sollte. Als der Stich derselben beendigt war,[167] *und ich täglich auf einen Brief wartete, der den Tag der Herausgabe bestimmen sollte, erhielt ich zwar diesen, allein mit der auffallenden Weisung: ‚Setzen Sie am Anfang des Adagio noch diese zwei Noten als ersten Takt dazu'. Ich gestehe, daß sich mir unwillkürlich die Idee aufdrang: ‚Sollte es bei meinem lieben alten Lehrer etwas spuken?', ein Gerücht welches mehrmals verbreitet war. Zwei Noten zu einem so grossen, durch und durch gearbeiteten, schon ein halbes Jahr vollendetem Werke nachzuschicken!! Allein wie stieg mein Erstaunen bei der Wirkung dieser zwei Noten. Nie können ähnlich effectvolle, gewichtige Noten einem schon vollendeten Stücke zugesetzt werden, selbst dann nicht, wenn man es beim Anfange der Komposition schon beabsichtigte. Ich rathe jedem Kunstliebenden, den Anfang diese Adagio's zuerst ohne, und nachher mit diesen zwei Noten, welche nunmehr den ersten Tact bilden, zu versuchen, und es wird kein Zweifel, dass er meine Ansicht theilen wird."*[168]

8.4.4 Detaillierte Beschreibung des Adagio

Zum nächsten Kapitel 9 „Motivisches Material“ auf S. 98;
zum nächsten Abschnitt 8.5 „Finale: Largo“ auf S. 76;
zum vollstängigen Notentext: Abschnitt 20.3.1ff auf S. 180.

[166] Dieser Brief enthält auch die Metronomangaben zur **Hammerklaviersonate** (s. Kapitel „Die Virtuosität auf S. 15).

[167] Ob der Stich der **Hammerklaviersonate** beim Eintreffen von Beethovens Weisung bezüglich dieses ersten Taktes tatsächlich schon beendigt war, wie Ries behauptet, erscheint recht fragwürdig. Mit Sicherheit aber lagen die Stichvorlagen dem Verlag seit langem vor.

[168] zitiert nach Wolfgang Lempfrid aus dem WWW (s. „Index und Literaturverzeichnis“ auf S. 230).

Tabelle 11, ***Ada1*/*87***: Auftakt						
Prima parte			***Ricapitulazione***			
Takt	Länge	Tonart	Takt	Länge	Tonart	Bemerkungen
1	1	*fis*	***87***	1	*Cis7*	Ganztaktiger Auftakt.

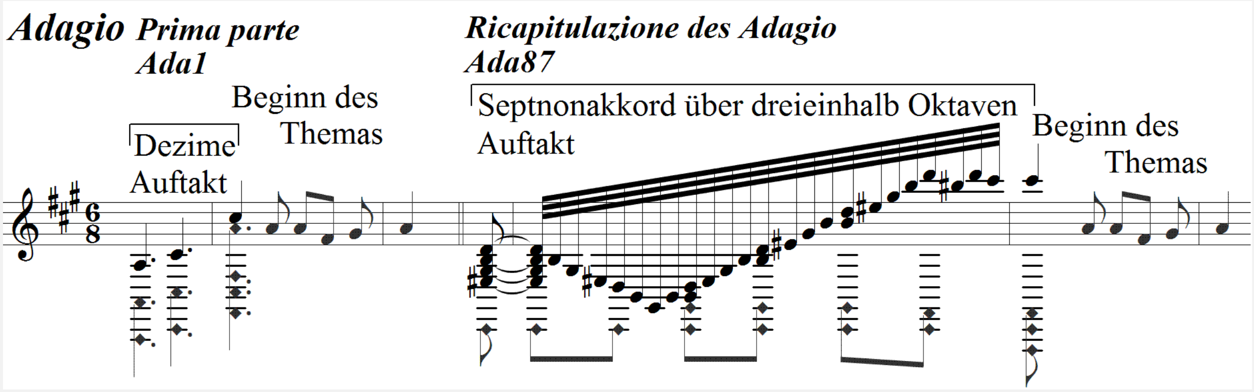


Abbildung 25: Die Auftakte ***Ada1*** und ***Ada87*** im ***Adagio***

Dem Auftakt ***Ada1*** ist ein eigener Abschnitt gewidmet: 8.4.3 „Der spät hinzugefügte Auftakt“ auf S. 70. Vollständiger Notentext: Abschnitt 20.3.1 auf S. 180.
Man beachte die völlig unterschiedliche Faktur der Auftakte ***Ada1*** und ***Ada87***, während die Themen in ***Ada2***ff und ***Ada88***ff einander entsprechen.

Tabelle 12, ***Ada2*** / ***Ada88***: Thema und Nachsatz						
Prima parte			***Ricapitulazione***			Der vollständige Notentext wird in Abschnitt 20.3.1 „Konkordanz zwischen ***Prima parte*** und ***Ricapitulazione***“ auf S. 180 gezeigt. Die außergewöhnlich unterschiedliche Behandlung des Themas in ***Prima parte*** und ***Ricapitulazione*** wird in Abschnitt 8.4.2 „Die hohe Kunst der *variatio*“ auf S. 69 erwähnt.
Takt	Länge	Tonart	Takt	Länge	Tonart	
2	8	*fis*	***88***	8	*fis*	
10	4	*fis*	***96***	4	*fis*	Nachsatz

Tabelle 13, ***Ada14*** / ***Ada100***: Seitenthema *G-dur*							
Prima parte			***Ricapitulazione***			Das Seitenthema in neapolitanischem *G-dur* (s. Abschnitt 10.6.2 „Neapolitanische Halbtonrückung“ auf S. 115) wird in Abschnitt 8.4.5 auf S. 75 näher beschrieben.	
14	4	*G-fis*	***100***	4	*G-fis*		
18 ***22***	4 4+1	*fis* *G*	***104*** ***108***	4 4+1	*fis* *G*	Wiederholung von Nachsatz und Seitenthema.	Entspricht den Takten ***Ada10/96***ff (s.o.), nur findet in der ***Ricapitulazione*** keine Figuration mehr statt.[165 auf S. 69]

Von nun an (***Ada27*** / ***Ada113***) wird der harmonische Verlauf der ***Ricapitulazione*** in eine *Mediante* (s. Kapitel 10.3.1 auf S. 107) gegenüber der ***Prima Parte*** gerückt, und zwar zunächst von *fis-moll* nach *D-dur*, also nach unten mit Wechsel des Tongeschlechts. Danach (ab ***Ada39*** / ***Ada124***) erfolgt durchgehend eine Rückung um eine große Terz nach oben, ohne Wechsel des Tongeschlechts.

Tabelle 14, ***Ada27*** / ***Ada113*** / ***Ada174***: *Con Grand' Espressione*						
Prima parte			***Ricapitulazione***			Die Partie *con grand' espressione* (Notentext in Abbildung 138 auf S. 187; ***Coda***: Abbildung 140 auf S. 191), die deutlich einer Koloraturarie über einfach gestricktem Bass mit synkopisieren-
27	12	*fis*	***113***	11	*D*	

Coda			
174	4	*h*	der Mittelstimme entspricht, tritt drei Mal auf: in der ***Prima parte Ada27***, verändert in der ***Ricapitulazione Ada113*** und, verändert und stark verkürzt, in der ***Coda Ada174***. Alles ein Zeugnis für „Beethovens Liebe zur *variatio*“ (s. S. 128).

Tabelle 15, ***Ada39*** / ***Ada124***: Vierstimmige Imitatorik

Prima parte			***Ricapitulazione***			
39	6	*A7*	***124***	6	*Cis7*	Vierstimmiger Satz mit Orgelpunkt auf der Dominante, vielen *Dezimparallelen* (s. S. 102) in den Mittelstimmen und Ansätzen zu einem Kanon in Sekundrückung.

Zur Veranschaulichung wird die Klavierpartitur hier in drei Systeme aufgeteilt: Beethovens Notierung des vierstimmigen Satzes, natürlich in zwei Systemen geschrieben (Notentext in Abbildung 138 auf S. 187), stellt einen Gipfel der Unübersichtlichkeit dar, was wohl durchaus Bethovens Intention entsprochen haben dürfte, nämlich dem potentiellen Käufer der Noten zu imponieren (s. Abschnitt 6.3 „Graphische Extravaganzen“ auf S. 42).
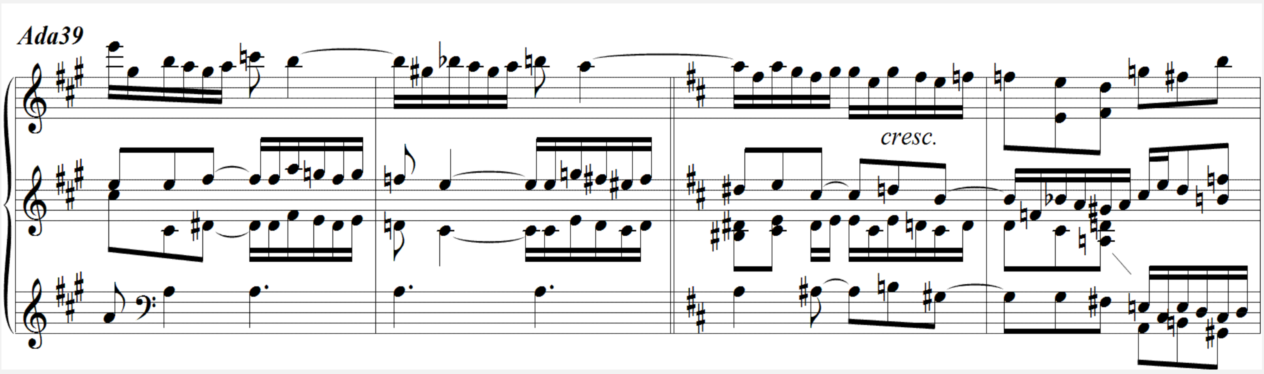


Abbildung 26, ***Ada39****:* Vierstimmige Imitatorik und Dezimparallelen

Tabelle 16, ***Ada45*** / ***Ada130***: Ein retardierendes Moment

Prima parte			***Ricapitulazione***			
45	4*2	*D*	***130***	4*2	*Fis*	Ein seltsam retardierendes Moment im Fluss dieses Satzes: Die Hauptstimme besteht aus einem kurzen Motiv in einfachster Dreiklangmelodik. Sie wird vier Mal abwechselnd über und unter den Begleitstimmen gespielt und gibt so Gelegenheit zu effektvollem Übergreifen der rechten Hand.

Die Begleitung wird von wacker einherschreitenden Terzparallelen gebildet: drei Töne rauf, drei Töne runter, und das vier Mal. Sehr retardierend! Beethoven hat wohl einen starken Kontrast zu der vorausgegangenen und der folgenden, jeweils einer ausgeprägt kontrapunktischen Partie, schaffen wollen.

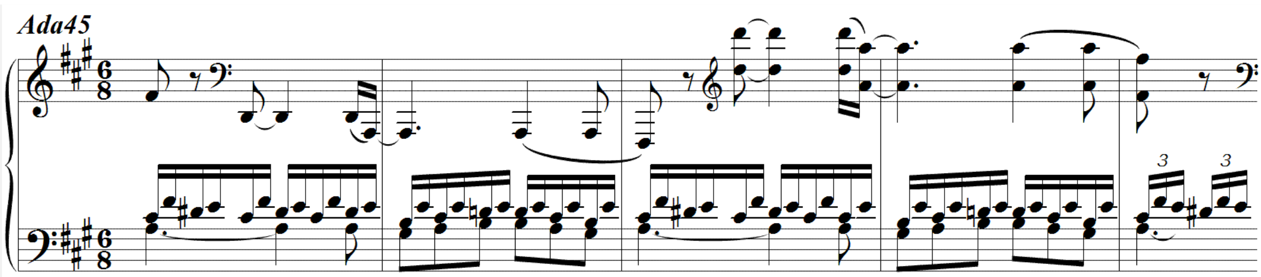


Abbildung 27, ***Ada45***: Retardierendes Moment im ***Adagio***

Tabelle 17, ***Ada53*** / ***Ada138***: Geschusterte Dezimparallelen

Prima parte	***Ricapitulazione***	
		Wieder ein vierstimmiger kontrapunktischer Abschnitt (kontra-

53	4	…	***138***	4	…	punktisch ist hier als *gegenläufig* zu übersetzen) mit Dezimparallelen (s. S. 102), die diesmal in den Außenstimmen liegen. Dazu wird diese Partie geschustert (s. Abschnitt 10.7 auf S. 121): *D e fis G A h*, dann als Serie von Septnonakkorden: */A79 H7 /C79 /D79*.

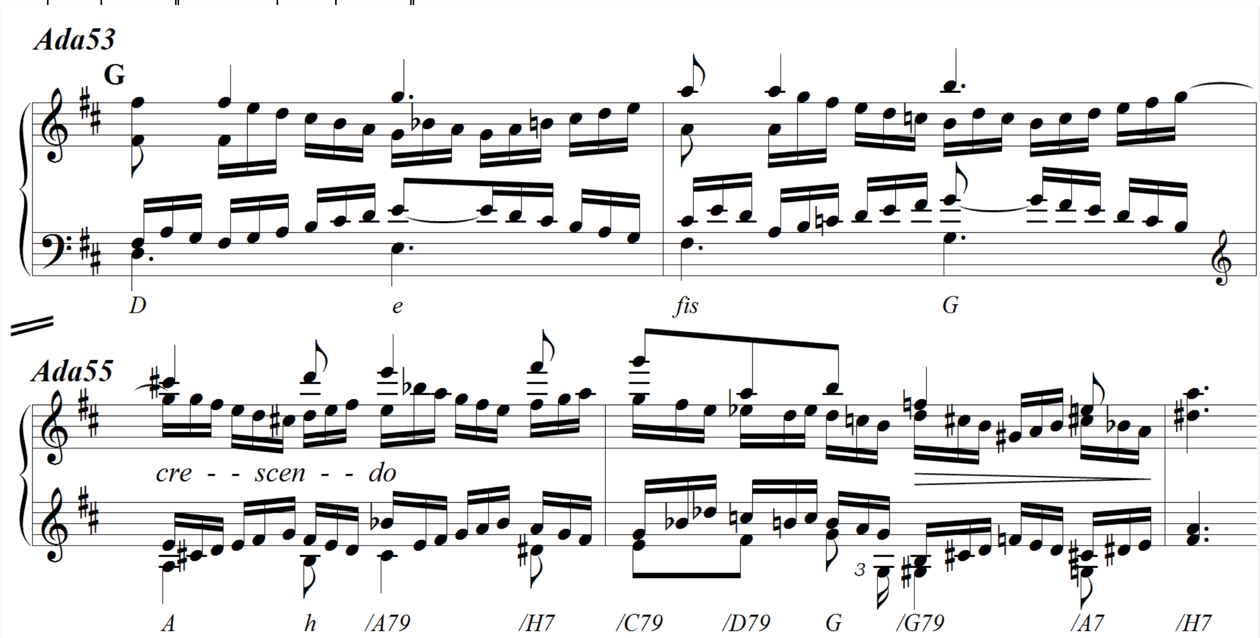


Abbildung 28, ***Ada53***: Geschusterte Dezimparallelen

Tabelle 18, ***Ada57*/*142***: Freie Folge von Tonarten

Prima parte			***Ricapitulazione***			
57	4	*/H79-H-A-F7-g-D-G79-Fis79*	***142***	4	*/Dis79-Dis-Cis-A7-h-Fis-/H79- B79*	In dieser Partie sind die Harmoniefolgen von ***Prima parte*** und ***Ricapitulazione*** fast identisch, von der Mediantrückung abgesehen. Im Detail bestehen recht große Unterschiede (s. „Beethovens Liebe zur *variatio*“ auf S. 128).

Harmonisch wandert Beethoven hier, ohne dass ich ein einleuchtendes harmonisches Grundkonzept erkennen kann, von Tonart zu Tonart. Ein wenig Chromatik findet sich in der Oberstimme, z.B. ***Ada59,2-3***: *c^1-h-b-a-gis-g*. In ***Ada60,4/145,4*** findet sich ein Subdominantseptnonakkord (s. S. 113) *D – /G79* bzw. *Fis – /H79* und danach eine Halbtonrückung dieses Septnonakkordes */G79 – /Fis79* bzw. */H79 – /B79*.

Ansonsten scheint mir diese Partie interpretationsresistent zu sein.
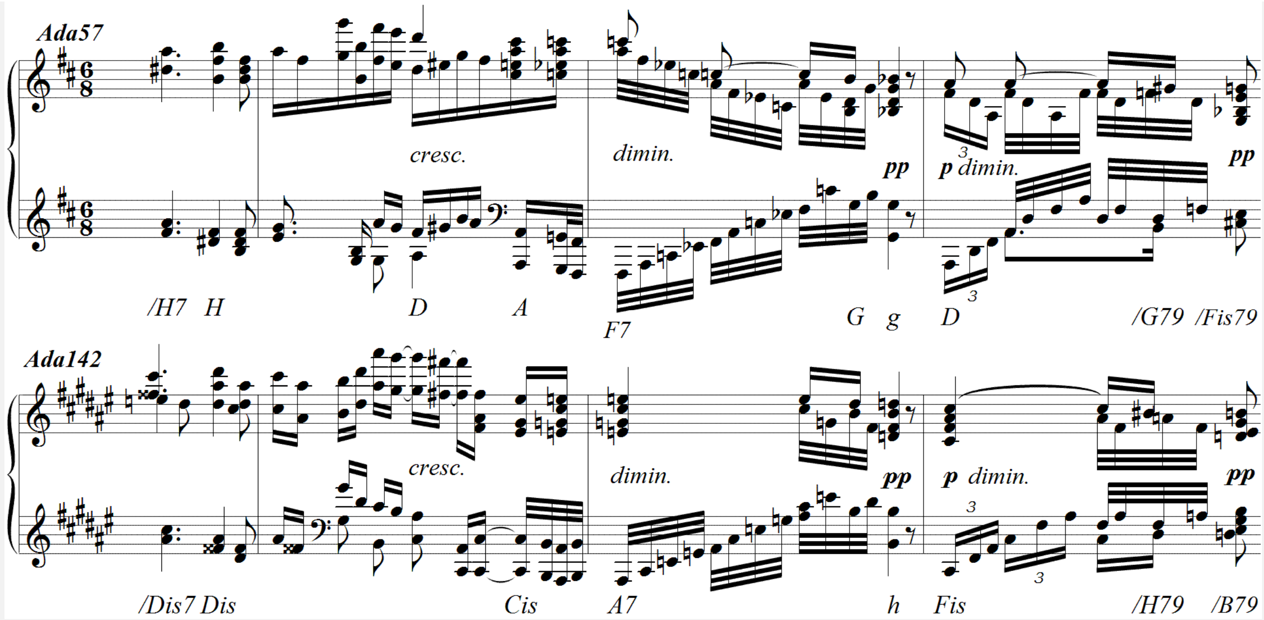


Abbildung 29, ***Ada57*** / ***Ada142***: Freie Folge von Tonarten

Tabelle 19, ***Ada61*** / ***Ada146***: Serien von Subdominanten

Prima parte			***Ricapitulazione***			
61	4	*/Fis79-H-* *e-A-D*	**146**	4	*/B79-Es-H* (oder *gis*?)*-Cis-Fis*	Mediantenmodulation (s. Kapitel 10.3.1 auf S. 107) */Fis79 – D* bzw. */B79 – Fis*. Wie so oft vermeidet Beethoven hier die direkte Konfrontation der Medianten, sondern wählt Serien von Subdominanten (s. Abschnitt 10.9 auf S. 124), also in der ***Prima parte*** (***Ada61***): */Fis79 – H-dur – e-moll – A-dur – D-dur*.[169] Beethoven verweigert eine enharmonische Verwechslung, daher die monströse Vorzeichensetzung in ***Ada146***; siehe auch Abschnitt 6.3.2 „Weitere Blickfänger“ auf S. 45.

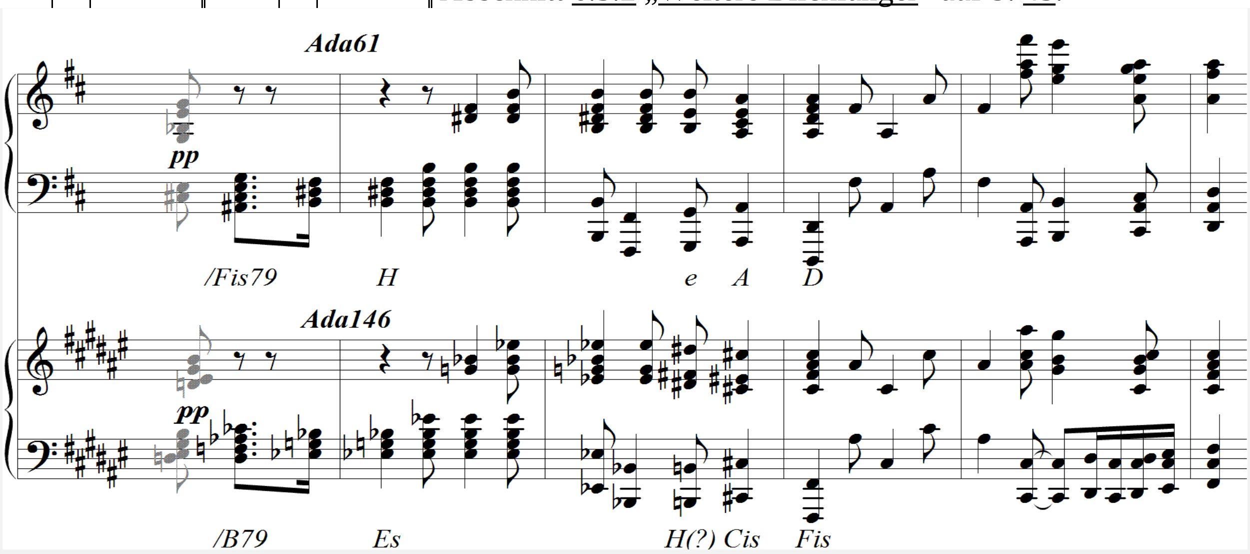


Abbildung 30, ***Ada61*** / ***Ada146***: Serien von Subdominanten

[169] In der ***Ricapitulazione Ada146*** wählt Beethoven scheinbar einen anderen Weg: */B79 – Es-dur – H-dur – Cis-dur – Fis dur*. Das *H-dur* stört ein wenig, aber ist das je jemandem aufgefallen?
Sehr wahrscheinlich handelt es sich um einen unentdeckten Druckfehler (Fahnenkorrekturen gehörten ja nicht zu Beethovens Lieblingsbeschäftigungen): Man ersetze das *fis* in Takt ***Ada147,4*** durch ein *gis*, und hokuspokus erhalten wir die zu erwartende Serie */B79 – Es-dur – gis(=as)-moll – Cis-dur – Fis dur*.

65	4	*D-A7*	***150***	4	*Fis*	Überleitung: Motivische Arbeit.

Tabelle 20: ***Secunda parte*** Notentext: Abbildung 139 auf S. 189.			
69	3	*D-G-e-/Fis79-*	Thema. ***Ada70,4***: Die Sexte *H – g* wird von *G-dur* nach *e-moll* umgedeutet. Direkt darauf die Subdominante */A79* (s. Abschnitt 10.5 „Subdominantseptnonakkord“ auf S. 113). Dieser Akkord kann auch als */Fis79* gedeutet werden.
72	1	*Fis-/Gis79*	Gebrochene Akkorde. *Fis-Dur* wird sich als Subdominante herausstellen, wie der folgende Ablauf belegt:
73	2	*Cis-fis*	Thema im Bass. Tonika *Cis*, Subdominante *fis*.
75	11	**…**	

Tabelle 21: ***Coda***			
154	2	*h*	
158	4+4	*G*	
166	4	*fis*	
170	4	*G*	
174	7	*Fis*	Koloraturarie *con grand' espressione*, verkürzt
181	7	*Fis*	

8.4.5 Seitenthema *G-dur*

Im Kapitel 10.6.2 auf S. 115 wird erläutert, dass ein neapolitanischer Sextakkord als Halbtonrückung von oben auf die Tonika verstanden werden kann[170] (s.a. Schusterflecke auf S. 121).
Das Seitenthema des ***Adagio*** in diesem neapolitanischen *G-dur* steht dem Hauptthema in *fis-moll* sehr nahe, wie folgende Abbildung belegt:
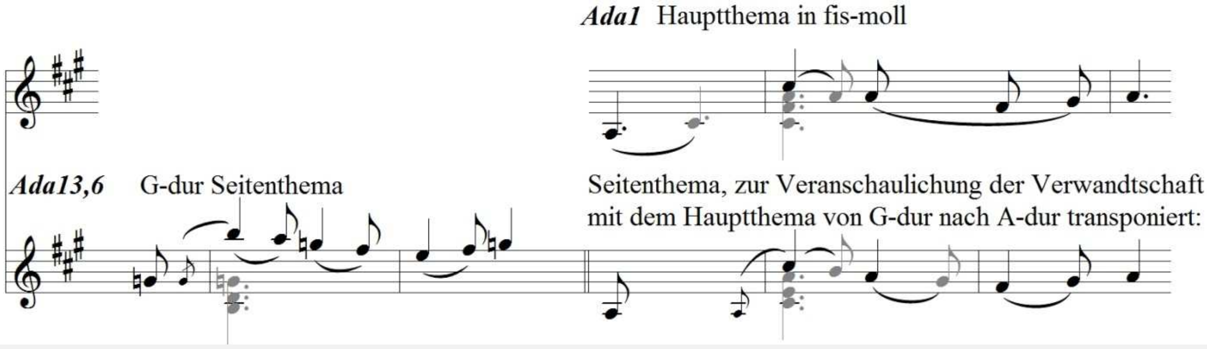


Abbildung 31, ***Adagio***: Verwandtschaft zwischen *fis-moll*-Hauptthema und *G-dur*-Seitenthema

DieTransposition unten rechts kommt im Notentext nicht vor. Sie dient einzig der Veranschaulichung.

[170] Kochrezept: Wir fügen der Subdominante von *fis-moll*, also *h-moll (h-d-fis)* die neapolitanische Sexte *g* hinzu, lassen aber dafür die Quinte *fis* weg, und flugs haben wir *G-dur: h-d-g*, also die Rückung *fis-moll – G-dur*.

Hier werden zwei ähnliche Oberstimmen in unterschiedlichen harmonischen Kontext gebettet, ein Effekt, den Beethoven schon im Marcatothema des ***Allegro*** benutzte (s. S. 53).
Der Übergang zwischen *fis-moll* und *G-dur* wird von Beethoven kaschiert:
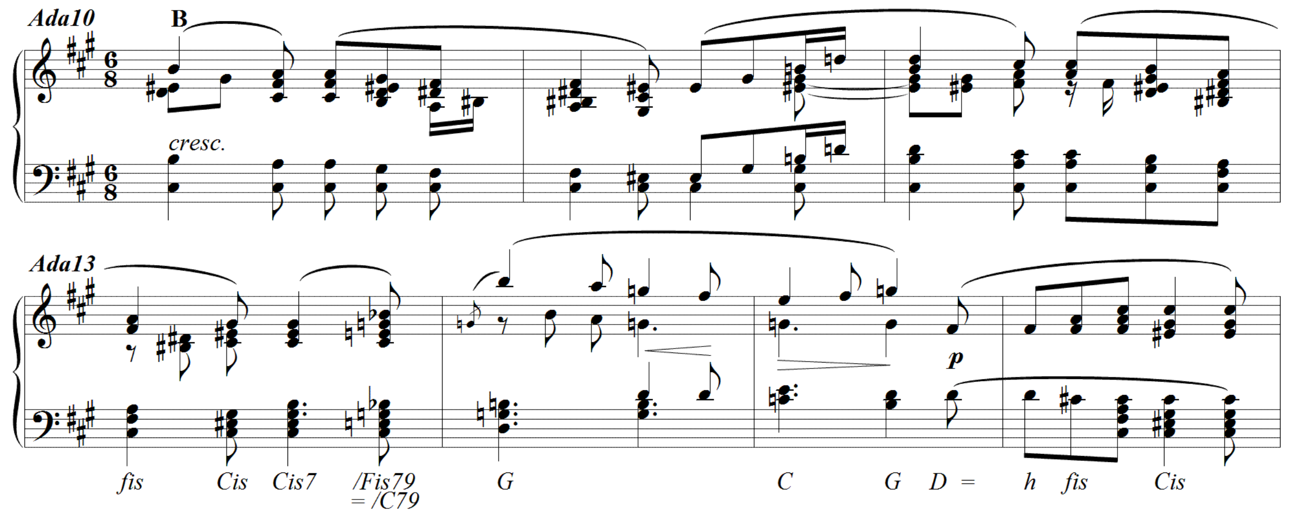


Abbildung 32, ***Ada10***: Nachsatz (***Ada10***) und Seitenthema *G-dur* (***Ada14***)

- In ***Ada13,6*** erscheint ein Septnonakkordkkord */Fis79 = /C79,* ein Septnonakkord auf der Subdominante *Fis* zu vorherhender Tonika *Cis,*[171] gleichzeitig umdeutbar als Septnonakkord auf der Subdominante *C* zu folgender Tonika *G*. Derartige Akkorde werden in Abschnitt 10.5 „Subdominantseptnonakkord“ auf S. 113 beschrieben.
- Auf dem Weg zurück nach *fis-moll*, durch die Umdeutung der Terz *d - fis* von *D-dur* nach *h-moll* in ***Ada15,6****:*
  Da geht ein Schubert viel direkter vor. Er setzt neapolitanische Halbtonrückungen asyndetisch nebeneinander: s. Abbildung 94 und Abbildung 96 auf S. 116ff.

Zurück zum Anfang dieses Abschnittes 8.4.4 „Detaillierte Beschreibung des Adagio“ auf S. 70;
Zurück zum Anfang dieses Abschnittes 8.4 „Adagio“ auf S. 68.

8.5 Finale: Largo

Weiter zum nächsten Kapitel „Motivisches Material“ auf S. 98;
zum nächsten Abschnitt 8.6 „Finale: Fuga, Allegro risoluto“ auf S. 82;
.

Instrumentalkadenz, Einleitung zur ***finalen Fuge***:

Scheinbar *Ges-dur,* scheinbar *4/16* mit absichtlich irreführenden Tonart- und Taktvorzeichnungen. Dann ***Allegro*** *4/4* (***Fin3***). Im weiteren Verlauf treten fast alle Dur- und Molltonarten auf sowie extreme Tempounterschiede (*Largo – Prestissimo* innerhalb eines Taktes). Kurz: größtdenkbare Dispersion in jeder Beziehung (Tonart / Takt / Tempo / Tonhöhe) auf engstem Raum. Als Beispiel wird ***Fin8*** im Abschnitt 4.3.2 „Ein bemerkenswerter Takt“ auf S. 23 analysiert.
Wahrnehmung von Musik beruht nicht ausschließlich auf dem akustischen Eindruck beim Hören. Wahrnehmung von Musik kann auch auf dem optischen Eindruck beim Lesen einer Partitur basieren. Davon handelt der Abschnitt 6.3 „Graphische Extravaganzen“ auf S. 42. Dort wird auf die von

[171] Das fällt aus dem System von riemannschen Funktionsbezeichnungen völlig heraus (s. Kapitel 18.1 auf S. 158).

Beethoven in außergewöhnlichem Maße praktizierte Mystifikation im Notentext dieses ***Largo*** näher eingegangen.

Vieles spricht dafür, dass Beethoven sich hier an Orgeltoccaten von J.S. Bach anlehnt:[172] Typisch ist der Wechsel zwischen Unisonopartien, flächenartigen harmonischen Strukturen mit gewagten Harmoniewechseln, virtuosen Instrumentalkadenzen und kurzen imitatorischen Passagen ohne Anspruch auf kontrapunktische Konsequenz; s. Kapitel „Klangfarben“ auf S. 132.

8.5.1 Detaillierte Beschreibung des Largo

Weiter zum nächsten Abschnitt 8.6 „Finale: Fuga, Allegro risoluto“ auf S. 82.

Der zusammenhängende Notentext vom Beginn dieses Satzes kann in Abbildung 6 „***Fin1***: Beginn des Largo in Beethovens originaler, mystifizierender Notation“ auf S. 43 gefunden werden.

Tabelle 22: Beginn des ***Largo***

Bez.	Tonart	Bemerkungen
A[173]	f_0	**B**

[172] Beethoven kannte zwar sicherlich Johann Sebastian Bachs allgemeine Bedeutung als Komponist und Virtuose an der Orgel und auf dem Klavier (und wohl recht wenig vom weiteren Schaffen Bachs). Wie weit er aber einzelne Orgelwerke studiert hatte, ist nicht zu eruieren. Dies könnte auf Anregung des Hoforganisten Christian Gottlob Neefe, Beethovens wichtigstem Lehrer in Bonn, durchaus der Fall gewesen sein, der seinem 13jährigen Schüler bescheinigt: *„Er* [Beethoven] *spielt größtenteils das Wohltemperierte Clavier von Sebastian Bach“* (a.a.O. S. 377).

[173] Die Bezeichnungen (**Bez.**) **A B C** … innerhalb des ***Largo*** werden in

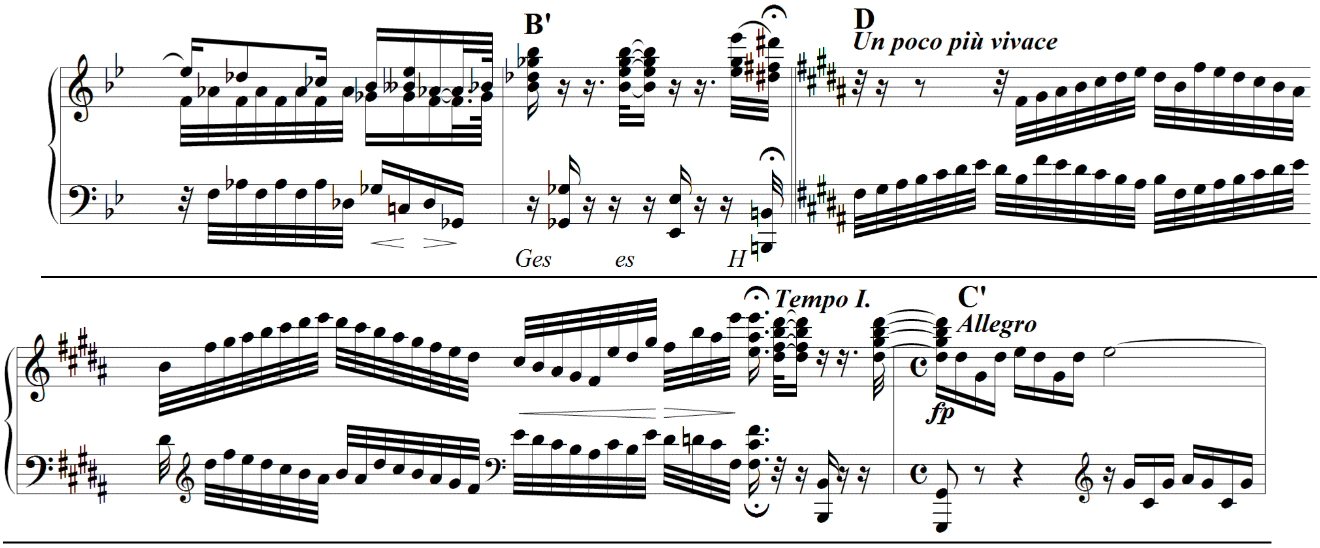


Abbildung 6 auf S. 38 angezeigt. Gleiche Buchstaben bezeichnen einander korrespondierende Abschnitte; s.a. Abschnitt 21.4 „Die Nomenklatur in tabellarischen Übersichten“ auf S. 229. Da Beethoven das Taktmaß im ***Largo*** mit Absicht chaotisch organisiert hat, bieten diese Buchstaben eine wichtige Orientierungshilfe.

Abbildung 33, ***Fin1***: Das leere f_0 am Beginn des ***Largo***

Zweiundzwanzig Mal der Ton f_0, nichts als leeres *f*, verteilt über sechs Oktaven, einschließlich des damals tiefsten Tones auf dem Hammerklavier F_1; s. Kapitel 12 „Tonumfang " auf S. 129. Die weitgespannten aufsteigenden Intervalle ähneln dem motivischen Grundkonzept des Werkes (s. Kapitel „Motivisches Material" auf S. 98): in den anderen Sätzen handelt es sich um Folgen von Terzen, Dezimen und deren Oktaverweiterungen, hier im ***Largo*** um eine Folge von Oktaven.
Beethovens Vorzeichensetzung, anfangs *F-dur*, kurz danach (Abbildung 34), *B-dur* soll wohl suggerieren, dieses f_0 bilde die Dominante zur Haupttonart der Sonate, *B-dur*. Weit gefehlt! Auch die Interpretation des f_0 als monströs gedehntem Leitton zu darauf folgendem *Ges-dur* befriedigt nicht. Tatsächlich beginnt hier eine Folge von Medianten (s. nächste Tabelle), und dort werden wir sehen: dieses leere f_0 steht für *f-moll*.
Die Notation in Zweiunddreißigsteltriolenhämiolen (ein dem Notenbild angemessenes Wortungetüm!) dient einerseits offensichtlicher optischer Mystifikation (s. Kapitel Graphische Extravaganzen auf S. 42); andererseits lässt diese Notation bewusst offen, ob dieses Motiv als Auftakt oder volltaktig verstanden werden will (nur genaues Hinsehen zeigt: es handelt sich um einen Auftakt; s. Abbildung 7 „***Fin1***: Beginn des Largo in vereinfachter, nicht mystifizierender Notation" auf S. 45).

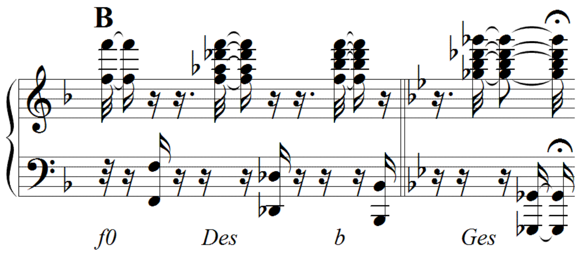
Tabelle 23: Die ersten Medianten im ***Finale***		
B	f_0 *Des* *b* *Ges*	 Abbildung 34, ***Fin1***: Die ersten Medianten im ***Finale***[174] Das *Des-dur*, das dem leeren f_0 des Anfanges folgt (s. Tabelle 22 oben), mag zwar als Dominante zu späterem *Ges-dur* aufgefasst werden. Aber: Die Tonika wird erst über die Mediante *b-moll* erreicht. Also: Es handelt sich um eine Folge von Medianten (s. Abschnitt 10.3.2 „Zyklische Terzrückungen und der Terzenzirkel" auf S. 110). f_0 – *Des* – *b* – *Ges* ersetzt die Dominant-Tonika-Beziehung *Des* – *Ges*. Dies bildet nur den Anfang einer wahrhaften Orgie von Medianten, immer absteigend, abwechselnd in Dur und Moll, im weiteren Verlauf dieses Satzes immer wiederkehrend. Die Oberstimmen (vierstimmige Akkorde) sind als übergehaltene 32tel-Auftakte notiert, der Grundton erklingt auf dem unbetonten Sechzehntel: Also wird kein Ton auf einer betonten Taktzeit angeschlagen.

Tabelle 24, ***Fin1,19***:[175] Dreistimmige Imitatorik		
C	*Ges*	Es folgt die erste von drei imitatorischen Partien im ***Largo***:

[174] Wie immer stellt der Doppelstrich vor dem Vorzeichenwechsel keinen Taktstrich dar, sondern ist Artefakt des Noteneditionsprogrammes!
[175] ***Fin1,19*** bezeichnet das 19. Viertel im ersten Takt des ***Finale***: Der 1. Takt ist halt recht lang!

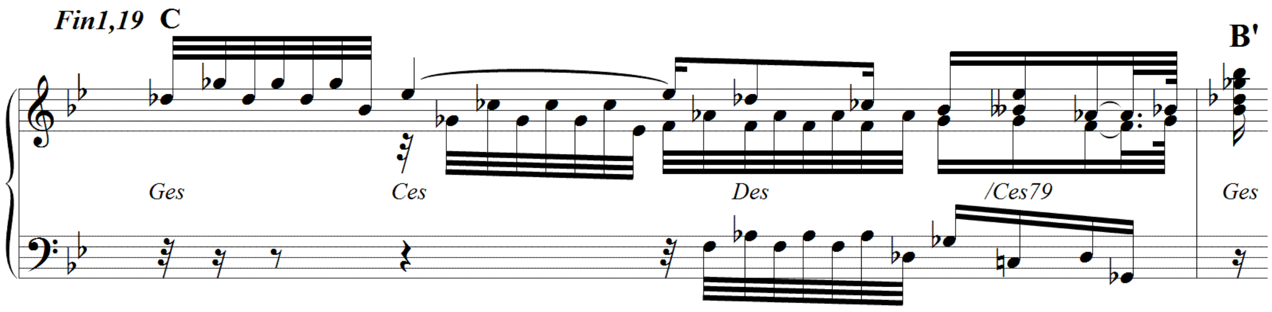


Abbildung 35, ***Fin1,19***: Imitatorische Passage im ***Largo***

Zum ersten Male in diesem Satz werden Töne auch zu betonten Taktzeiten angeschlagen – wenn denn überhaupt von Takt gesprochen werden kann; immerhin aber taucht hier der erste Taktstrich auf. Vorher gab's nur Auftakte.
Fin1,19 ist eine der ganz seltenen Partien in der **Hammerklaviersonate**, in der die standardmäßige Kadenzformel *Tonika – Subdominante – Dominante – Tonika* auftritt: *Ges – Ces – Des – Ges*. Allerdings wird diese Formel durch den eingefügten Septnonakkord */Ces79* (*deses=c ges heses es*) auf der *Subdominante* (!) ganz außergewöhnlich parfümiert: s. Abschnitt 10.5 „Subdominantseptnonakkord" auf S. 113.

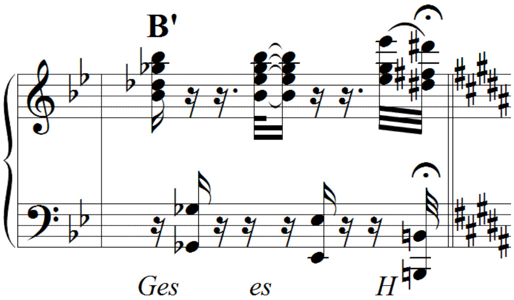
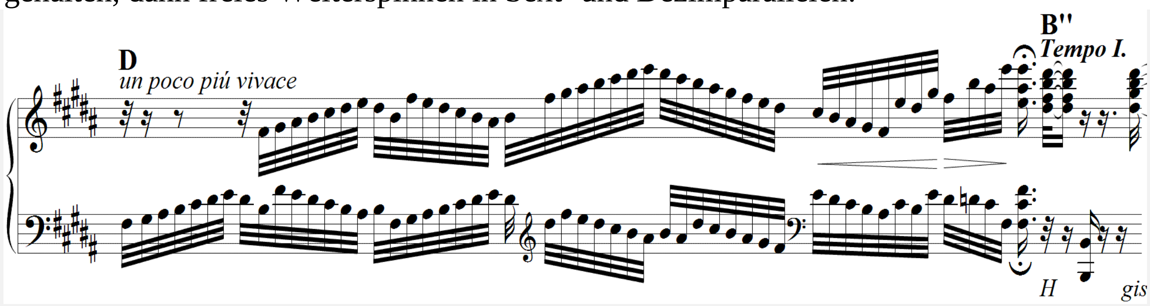
Tabelle 25, ***Fin1***: Weitere Medianten		
B'	*Ges* *es* *H=* *Ces*	***Fin2:*** Es folgt eine kurze Reihe von Medianten, nach gleichem Schema wie in Tabelle 23 beschrieben, diesmal über die Tonarten *Ges – es – Ces* (*=H*):  Abbildung 36, ***Fin2***: Fortsetzung der Medianten

Tabelle 26, ***Fin2,3***: Zweistimmiger Kanon *un poco più vivace*		
D	*Fis*	Danach ein zweistimmiger Kanon. Das Kanonschema wird nur drei Viertel lang durchgehalten, dann freies Weiterspinnen in Sext- und Dezimparallelen:  Abbildung 37, ***Fin2,3:*** Kanon ***Un poco più vivace***
B''		Wieder eine Mediante (**B''** ***Tempo I.***) wie in Tabelle 23 oben, dieses Mal *H – gis*.

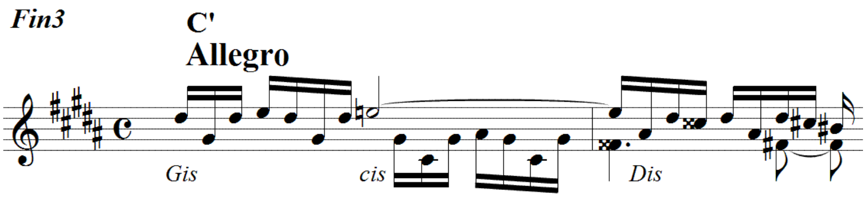
<table>
<tr><th colspan="3">Tabelle 27, Fin3: Noch einmal Imitatorik, jetzt Allegro</th></tr>
<tr><td>C’</td><td>Gis
cis
Dis</td><td>


Abbildung 38, Fin3: Eine weitere imitatorische Passage

Es besteht eine auffällige Korrespondenz zur ersten imitatorischen Passage dieses Satzes (Fin1,19 in Abbildung 35 auf S. 79):

Der harmonische Ablauf ist fast gleich: Tonika – Subdominante – Dominante – Tonika; diese anderswo so häufige Kadenzformel macht sich in diesem Werk recht rar rar. Nur stand in Fin1,19 die Subdominante in Dur statt in Moll, und der parfümierte Subdominantseptakkord fällt hier weg.
Alles ist um einen Ganzton nach oben gerückt.
Vergrößerung: Sechzehntel statt Zweiunddreißigstel. Dafür ist das Grundtempo schneller (Allegro statt Largo).[176]
Die Motive, gebrochene Akkorde, sind ähnlich, aber nicht identisch: s. Kapitel 11 „Beethovens Liebe zur variatio“ auf S. 128.
Der Anfang von Fin3 ist zunächst zweistimmig. Dreistimmigkeit wird erst am Ende dieser Passage in Fin7 erreicht.

Hier hat Beethoven also ein weiteres Vexierrätsel (s. S. 46) untergebracht: Die beschriebene Korrespondenz ist beim Hören recht gut zu erkennen, nur mit Mühe aber beim Studium der Noten: Das Notenbild sieht auf den ersten Blick völlig unterschiedlich aus.
</td></tr>
</table>

Eine schematische Darstellung der harmonischen, rhythmischen dynamischen Vorgänge innerhalb des folgenden Taktes wird in Abbildung 3 „***Fin8****:* Der komplizierteste Takt der Musikgeschichte“ auf S. 23 gegeben. Hier die Details:

[176] Von vielen Interpreten wird dieses ***Allegro*** als Rennstrecke betrachtet und *prestissimo* gespielt. Warum nicht 1/32 im ***Largo*** = 1/16 im ***Allegro***? Das würde die Ähnlichkeit beider Passagen unterstreichen.

Tabelle 28, ***Fin8***: Beginn des Taktes einschließlich Kadenz	

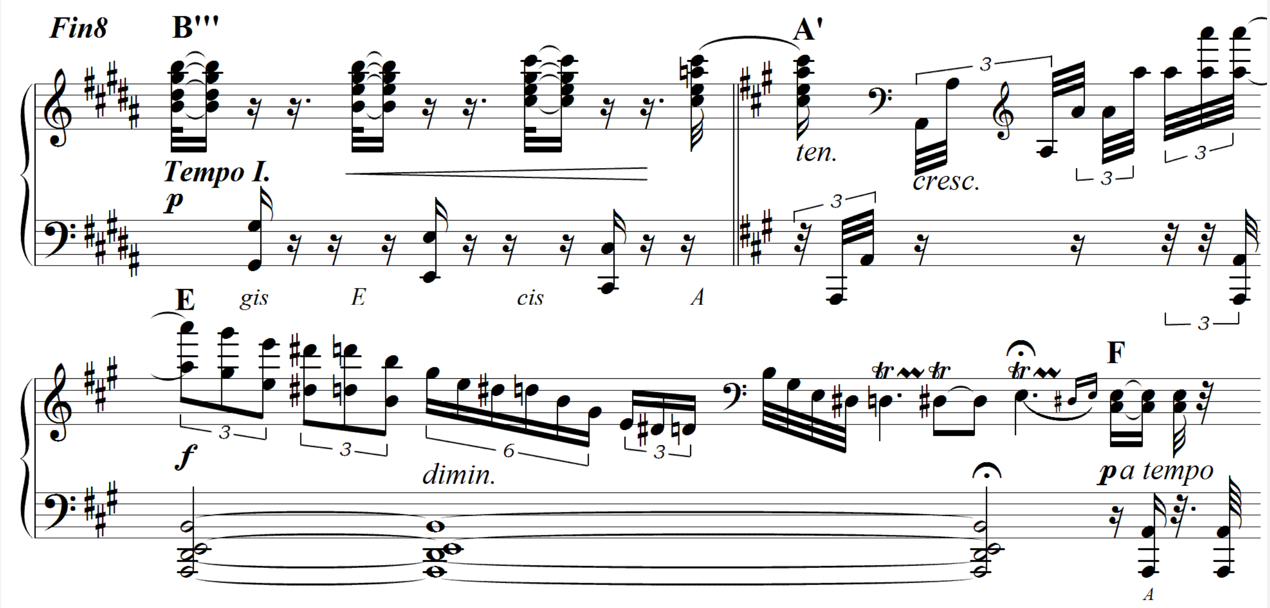


Abbildung 39: Beginn des Taktes ***Fin8***

B’’’	Noch einmal eine Serie von Medianten wie in Tabelle 23, jetzt *gis – E – cis – A*.
A’	Aufsteigende Oktaven wie am Anfang dieses Satzes, diesmal auf a_0, das hier für *A-dur* steht. Bitte erkennen Sie an, dass Beethoven die Vorzeichen hier mal ausnahmsweise richtig setzt!
E	Kadenz: Dominante *E7*, zugleich erklingt die Tonika *A*.

Beginnend bei Buchstabe **B** in Abbildung 34 hat Beethoven bisher die Mediantenfolge f_0 – *Des – b – Ges– es – Ces* (=*H*) *– gis – E – cis – A* durchschritten, und zwar immer mit einem charakteristischen Rhythmus, der aus nichts als Auftakten besteht. Jetzt kommt ein neuer Rhythmus, noch sekkanter, ins Spiel, und die Wiederholungswut aufeinander folgender Medianten nimmt manische Züge an:

Tabelle 29, ***Fin8*** (Forts.): Die Wilde Jagd durch den Terzenzirkel	

F
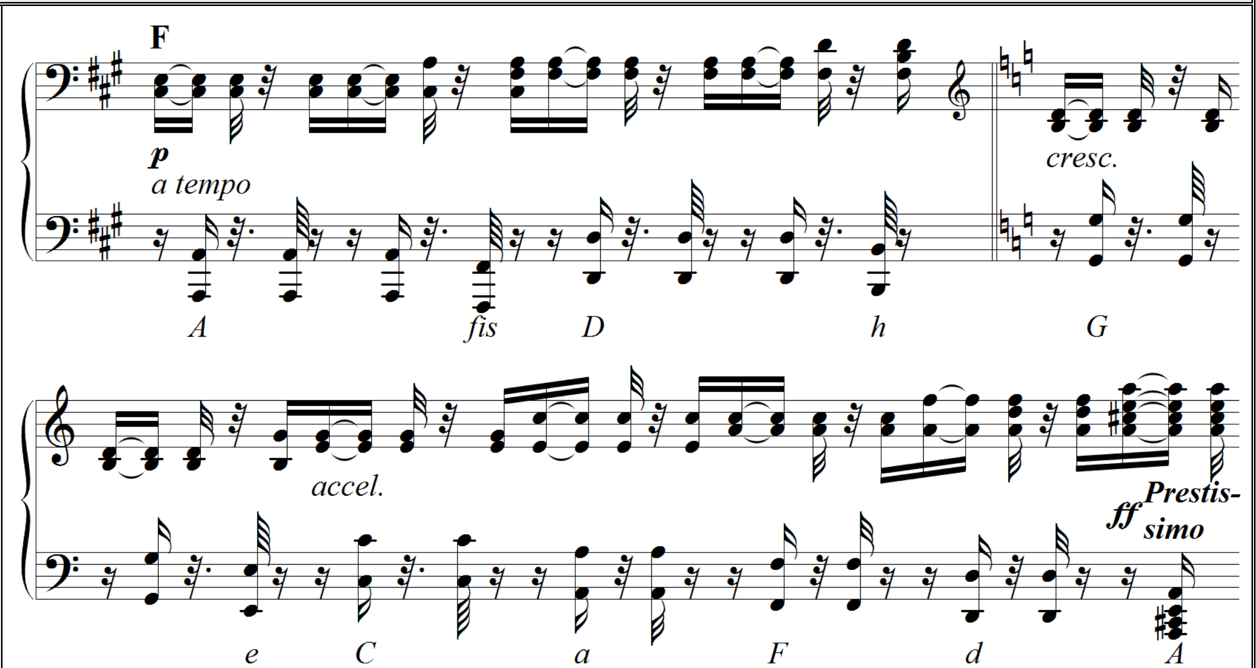


Abbildung 40, ***Fin8:*** Die Wilde Jagd durch den Terzenzirkel

Wohl nie in der Geschichte der Musik ist der Terzenzirkel so rücksichtslos durchmessen worden wie hier. Dazu kommt eine intrikate Rhythmik mit 64tel-Auftakten, die auf Sechzehntelauftakte weisen, und das alles noch mit einem *Accelerando* vom *Largo* zum *Prestissimo*. Eine Würdigung dieser Passage wird in Abschnitt 4.3.2 „Ein bemerkenswerter Takt“ auf S. 23 gegeben.

Tabelle 30: Überleitung zur Fuge

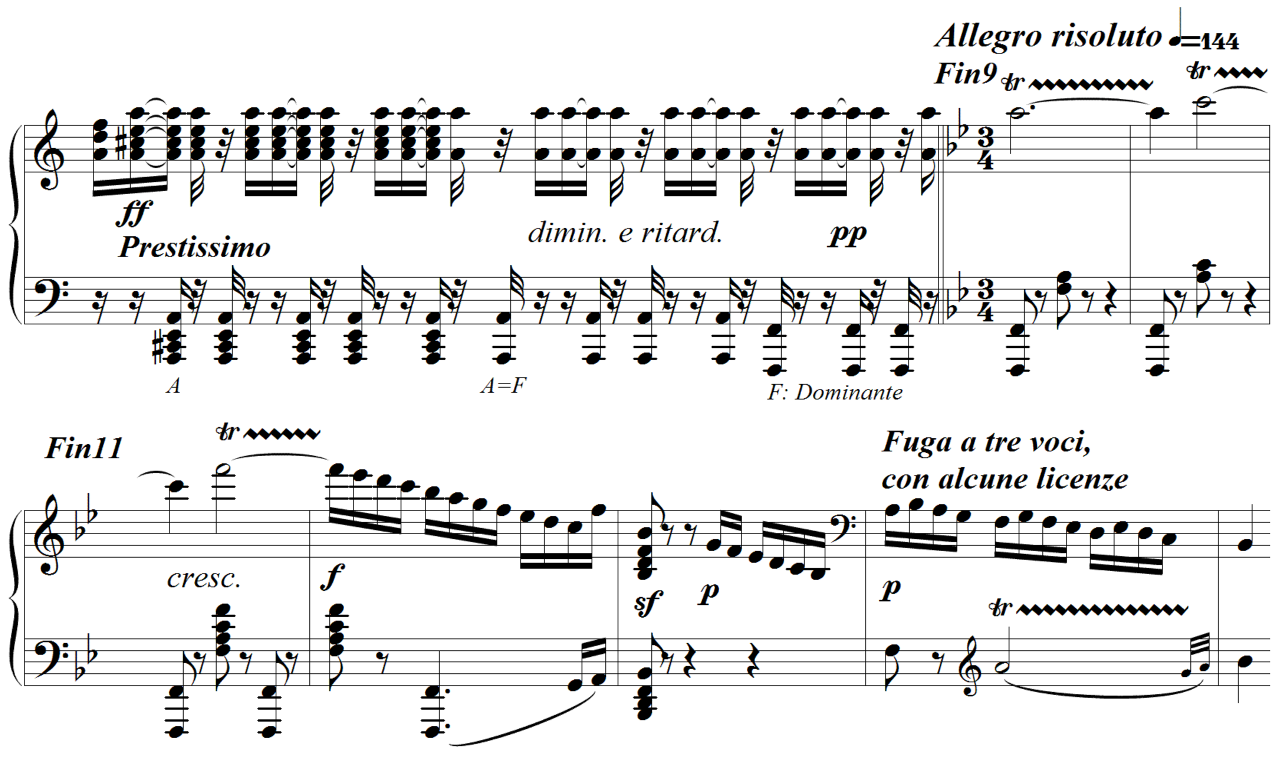


Abbildung 41: Überleitung zur Fuge

Hier wird die Mediante *A-dur* – *F-dur*, der Dominante zur Grundtonart *B-dur*, durch Umdeutung eines leeren a_0 erreicht.

Zurück zum Anfang dieses Abschnittes 8.5 „Finale: Largo“ auf S. 76.

8.6 Finale: Fuga, Allegro risoluto

Weiter zum nächsten Kapitel 9 „Motivisches Material“ auf S. 98.

Fuga a tre voci, con alcune licenze[177]

B-dur, ¾. Was die klaviertechnische Virtuosität und die Handhabung kontrapunktischen Satzbaues anbelangt, handelt es sich um den Höhepunkt dieses Werkes … und nicht nur dieses Werkes, sondern, so mag man Beethovens Selbsteinschätzung interpretieren, um den Höhepunkt der Klaviermusik schlechthin.
In einem Brief an Erzherzog Rudolph vom 3. März 1819[178] nennt Beethoven dieses Stück in kaum glaubwürdiger Bescheidenheit ein *Fugato*.

[177] *licenza* bedeutet nicht nur *Freiheit*, sondern auch *Zügellosigkeit* und *Ausschweifung*. Ob Beethoven das bewusst war? Jedenfalls wäre *Zügellosigkeit* eine treffliche Bezeichnung für die Kontrapunktik dieses Satzes.

Diese ***Fuga*** besteht aus vierzehn ***Durchführungen***, die etwa zur Hälfte durch ***Zwischenspiele*** getrennt sind. Zwischendrin erscheint ein ***Fugato***, das einerseits in größtem Gegensatz zur ***Fuga*** steht, andererseits aber auch nichts mit dem ***Fugato*** im 1. Satz ***Allegro*** dieser Sonate (s. Abschnitt 8.1.7 auf S. 55) gemein hat. Das ***Fugato*** des letzten Satzes wird mit dem Hauptthema der ***Fuga*** kontrapunktisch verwoben.
Mit derartigen Fugati wollte Beethoven wohl beweisen, wie leicht ihm die Komposition solcher Kontrapunktik in verschiedenen Stilen aus der Feder fließt. In dieses Umfeld gehören nämlich noch die zeitlich nahe liegenden Fugati im ***Finale*** der **Klaviersonate** op.101 *A-dur* und im ***Allegro con brio*** der **Klaviersonate** op. 111 *c-moll*.
In der ***Fuga*** werden alle Register der Kunst der Fugenkomposition gezogen, allerdings mit völlig anderen Anspruch als z.B. in der **Kunst der Fuge** BWV 1080 von J.S. Bach. Das wird besonders deutlich in der *3.* ***Durchführung*** mit ihren *Umkehrungen, Engführungen* und verschiedenen *Vergrößerungen*.
Hier ist jeder Komponist einem Problem gegenübergestellt:
Auffällig ist, dass die Länge des Themas *(??? der folgende Text ist dank Microsoft verschluckt worden).* So etwas kann man je nach Laune als äußerst artifiziell oder als äußerst erratisch bezeichnen.

Tabelle 31, ***Finale*: *Fuga***, Übersicht		
Seite	Tonart	Beschreibung
84	*B*	***Fin15/25/34****: 1.* **Durchführung** mit dem Hauptthema in *Originalgestalt*
86	*F Des*	***Fin47****: 2.* **Durchführung** mit *Engführung* in eintaktigem Abstand
86	*Ges*	***Fin84****: Zwischenspiel*, Überleitung zur *Vergrößerung*
87	*b*	***Fin110****: 3.* **Durchführung***: Vergrößerung* mit *Umkehrung* und *Engführung*
88	*As h*	***Fin129****: Zwischenspiel* mit einer Folge von Subdominanten
89	*h*	***Fin150****: 4.* **Durchführung***: Krebs*
90	*D*	***Fin179****: Zwischenspiel* mit diatonischen Sechzehntelläufen
91	*G Es*	***Fin207****: 5.* **Durchführung***: Umkehrung*
91	*Es F*	***Fin234****: 6.* **Durchführung***: Engführung*
92	*G A*	***Fin242****: Zwischenspiel*: Kompendium der Harmonik der Hammerklaviersonate
92	*D*	***Fin249****:* Das ***Fugato*** im ***Finale***
92	*B*	***Fin278****: 7.* **Durchführung***:* Thema des ***Fugatos*** und das *Hauptthema*
93	*Es*	***Fin286****: Zwischenspiel,* Fugatothema *ben marcato*
93	*F*	***Fin293****: 8.* **Durchführung***: Engführung, Umkehrung* und *Originalgestalt*
93	*F g a*	***Fin307****: 9.* **Durchführung***:* Geschusterte Themenköpfe
94	*F*	***Fin317****: Zwischenspiel* mit Motiven des Kontrasubjekts
95	*F*	***Fin332****: 10.* **Durchführung***:* Hauptthema mit gleichzeitiger Umkehrung
95	*B c F*	***Fin348****: 11.* **Durchführung***: Engführung* in zweitaktigem Abstand
96	*B*	***Fin358****: 12.* **Durchführung***:* Eintaktige *Engführung*
96	*/F79*	***Fin366****: 13.* **Durchführung***: Engführung* im Viertelabstand
97	*/F7*	***Fin380****; 14.* **Durchführung***:* ***Poco adagio*** *(Engführung)*
98	*… B*	***Fin383:*** Der Schluss der **Hammerklaviersonate**

Zum Beginn dieses Abschnittes 8.6 „Finale: Fuga, Allegro risoluto“ auf S. 82;
weiter zum nächsten Kapitel „Motivisches Material“ auf S. 98.

[178] BGA 4, 246

8.6.1 Die *Crux* mit Fugen im Dreiertakt

Baustelle!

8.6.2 Detaillierte Beschreibung der Fuge

Weiter zum nächsten Kapitel „Motivisches Material“ auf S. 98.

<table>
<tr><th colspan="2">Tabelle 32, Fin15/25/34: 1. Durchführung mit dem Hauptthema in Originalgestalt</th></tr>
<tr><td>Takt,
Tonart</td><td>Notentexte,
Beschreibung:</td></tr>
<tr><td>Fin15:
B-dur
dux

Fin25:
F-dur
comes
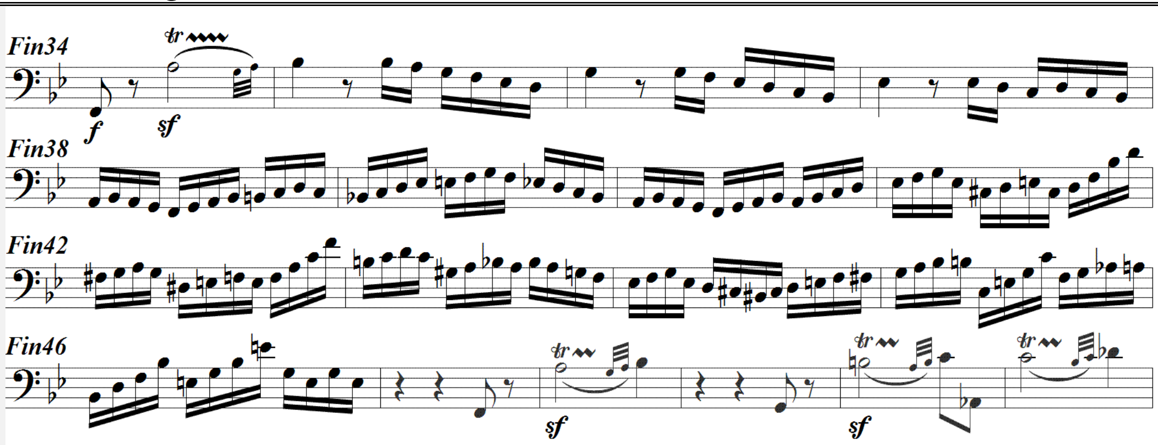
Fin34:
B-dur
dux</td><td>


Abbildung 42, Fin34: Das Hauptthema
Hier wird der 3. Themeneinsatz gezeigt, vorgetragen von der Unterstimme.
Er besitzt die längste Fortführung der Sechzehntelläufe und geht
direkt in die Engführung von Fin47 (graue Noten, s. Abbildung 45) über.</td></tr>
</table>

Dieses Thema besteht aus drei Teilen:

1. Ganztaktiger Auftakt (*Themenkopf*) ***Fin34*** mit dem markanten Triller, auf den Beethoven später das Thema reduzieren wird (s. Abbildung 54 „***Fin222****:* Das Hauptthema, jetzt auf den Triller reduziert“ auf S. 91 und Abbildung 59, Fin307*:* Geschusterte Themenköpfe“ auf S. 94).
   Bei diesem Auftakt wird zwischen *dux* und *comes* unterschieden:

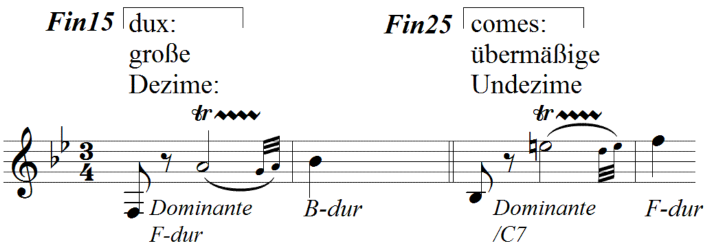


Abbildung 43, ***Fin15/25****: dux* und *comes*

2. Drei abwärtsgerichtete Sechzehntelläufe ***Fin35***ff, jeweils um eine Terz gerückt (s. Abschnitt 10.3.3 „Diatonische Terzrückungen“ auf Seite 111), beim 3. Mal (***Fin37***) etwas modifiziert.
3. Weitere Sechzehntelläufe: ***Fin38***ff. Das Ende dieses Themas scheint völlig undefiniert zu sein: Es wird in verschiedenen Stimmen verschieden fortgesponnen – erst durch Untersuchung des *Krebses* (***Fin150****;* s. Abbildung 50 auf S. 89) kann man mit viel Gedankenarbeit ermitteln, dass das eigentliche Thema insgesamt nur aus 6 Takten besteht, und dass danach (ab ***Fin40****)* eine bei jedem Auftreten des Themas mehr oder weniger veränderte Weiterführung der vorangegangenen Sechzehntelläufe folgt, die vom Zuhörer oder Leser leicht, aber fälschlich als Bestandteil des Hauptthemes begriffen werden kann.

Das ist kaum mehr Musik zum Studieren, wie ich auf S. 41 darzulegen versucht hatte: Das hier ist Musik für Tüftler und Rätselfreunde!

Tabelle 33, ***Fin26,35****: Kontrasubjekt*	
Fin35	Die Länge des Kontrasubjektes ist wie die des Themas schwer auszumachen.
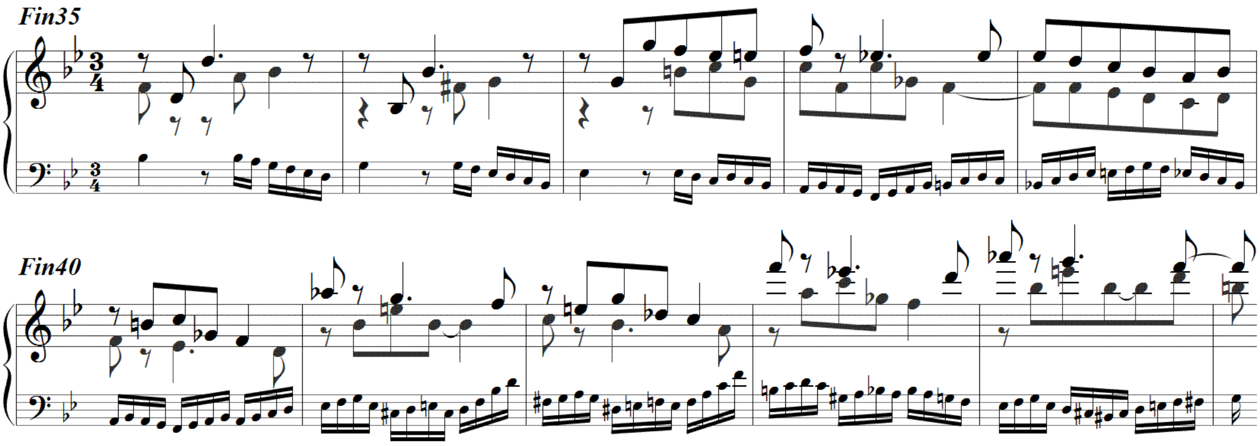


Abbildung 44, ***Fin35***: Das *Kontrasubjekt* des Hauptthemas

Wie in Abbildung 42 ist der 3. Themeneinsatz gezeigt (unteres System).
Oberes System: Kontrasubjekt (schwarz) und die Fortführung des
Kontrasubjekts vom vorangehenden 2. Themeneinsatz (grau).

Dieses Kontrasubjekt enthält drei Bausteine, die später auch einzeln verarbeitet werden:

1. Aufwärtsgerichtete Oktavsprünge: ***Fin35-37***, jeweils um eine Terz gerückt: $d^1 – d^2$, $b – b^1$, $g^1 – g^2$ (s. Abschnitt 10.3.3 „Diatonische Terzrückungen“ auf Seite 111);[179]
2. abwärts gerichtete Achteldurchgänge: ***Fin37/39***, häufig in Sextparallelen mit anderen Stimmen: Als *Vergrößerung* der Sechzehntelläufe des Hauptthemas ***Fin35*** zu deuten;
3. rhythmisch pointierte Figuren mit punktierten Vierteln: ***Fin38/41/43-45***; gleiche Figuren treten auch in der Fortführung des Kontrasubjekts auf (***Fin40***ff: graue Noten).

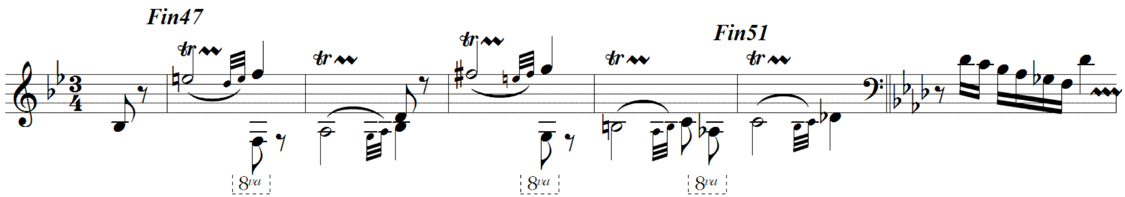
Tabelle 34, ***Fin47****: 2.* **Durchführung** mit *Engführung* in eintaktigem Abstand		
47	*F – Des*	Die *2.* ***Durchführung*** folgt unmittelbar darauf (kein *Zwischenspiel):*  Abbildung 45, ***Fin47***: Engführung Die Oberstimme mit ihrer Fortführung der Sechzehntel des Hauptthemas wird hier nicht gezeigt. Diese Engführungen bestehen meist nur aus dem Themenkopf. Nur beim letzten Auftreten in ***Fin51*** wird das Thema *(Des-dur)* noch einmal vollständig vorgetragen. Lauter Schusterflecke (s. Kapitel 10.7 auf S. 121: im Bass *B-dur*, *C-dur*, *Des-dur*.
64	*As*	Nochmaliges Auftreten des Hauptthemas *(Originalgestalt)* in der Oberstimme als Fortsetzung des Themeneinsatzes ***Fin51****:* keine eigene Durchführung.

Tabelle 35, ***Fin84****: Zwischenspiel*, Überleitung zur *Vergrößerung*

[179] Die kompositionstechnisch recht unmotivierte Oktavversetzung in ***Fin37*** ($g^1 – g^2$ statt $g – g^1$) hat, wie es oft in diesem Werk geschieht, spieltechnische Gründe: Beethoven muss Kollisionen mit dem von der linken Hand gleichzeitig vorgetragenen Hauptthema vermeiden und bringt die rechte Hand rechtzeitig nach rechts aus der Gefahrenzone. In Parallelstellen ohne Kollisionsgefahr tritt eine solche Oktavrückung nicht auf.

84 *Ges*	Zuerst Kontrapunktik über folgendes Material, ein sehr eingängiger zwei- bis drei-stimmiger Satz:

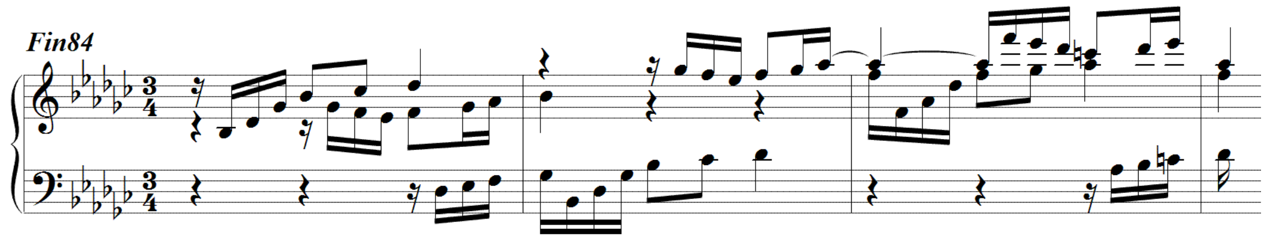


Abbildung 46, ***Fin 84****:* Motivisches Material des *1. Zwischenspiels*

Dann:

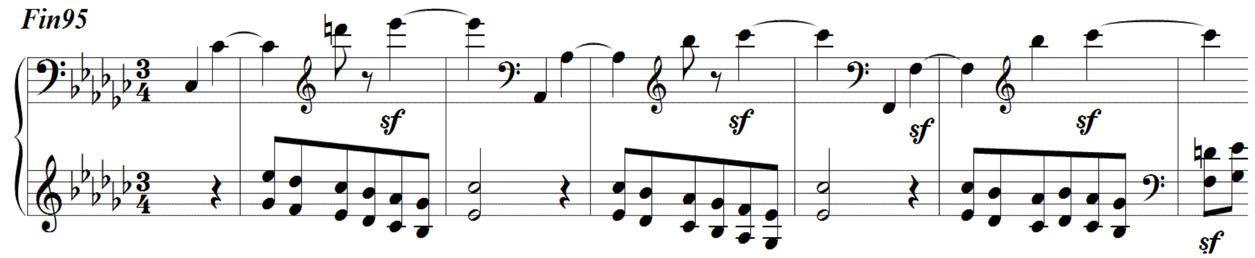


Abbildung 47, ***Fin95****: Zwischenspiel* mit *Vergrößerung*

In der linken Hand *Vergrößerung* der Sechzehntel des Hauptthemas (***Fin35*** in
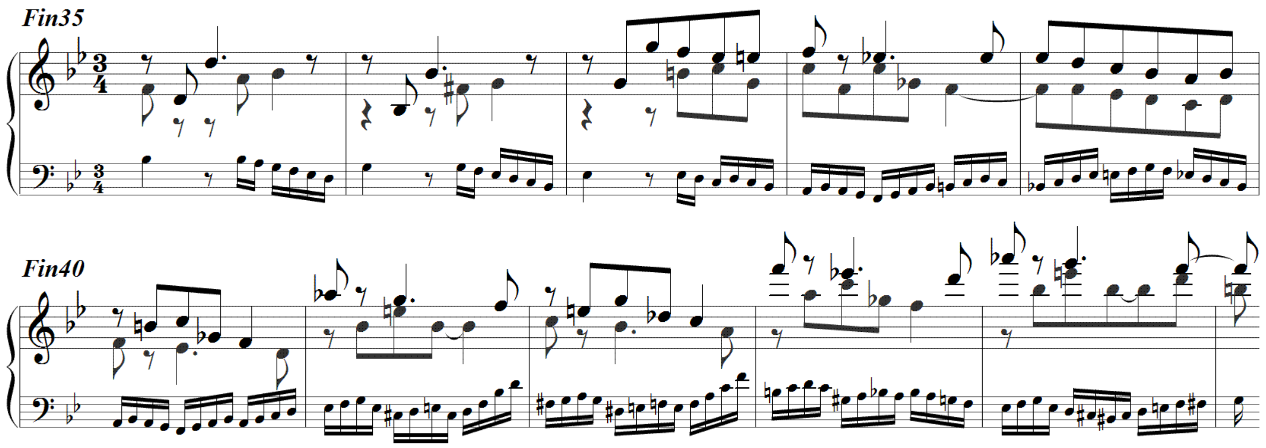


Abbildung 44 auf S. 84). Dazu charakteristisches Übergreifen der rechten Hand: Deren drei Oktavsprünge im Bass, jeweils um eine Terz gerückt (*Ces – as – f:* das passt nicht in den Terzenzirkel wie in Abschnitt 10.3.2 „Zyklische Terzrückungen und der Terzenzirkel" auf S. 110 beschrieben), stammen aus dem Kontrasubjekt (*Vergrößerung* von ***Fin 35***ff auf S. 86), und auch die Oberstimme tritt in Abbildung 44 auf (dort die grau gezeichneten Noten ***Fin35***f).

Tabelle 36, ***Fin110****: 3.* ***Durchführung****: Vergrößerung* mit *Umkehrung* und *Engführung*	
110 *b*	Hier zeigt uns Beethoven, was er als „Kunst der Fuge" versteht: *Vergrößerungen, Umkehrungen* und *Engführungen* werden äußerst artifiziell miteinander verflochten:
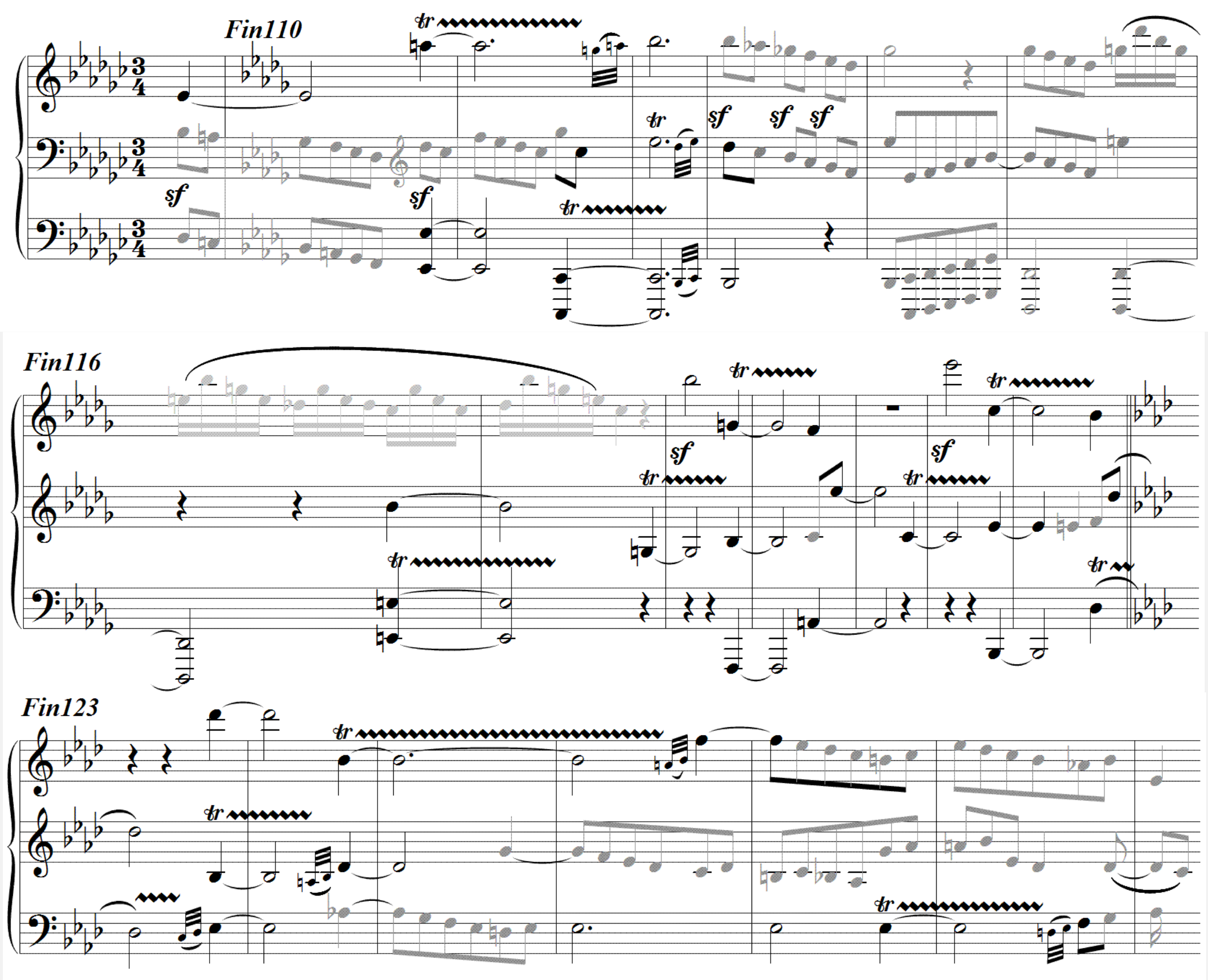


Abbildung 48, ***Fin110***: *4.* **Durchführung** mit *Vergrößerung*, *Engführung* und *Umkehrung*.

An diesem Beispiel offenbart sich ein Problem, das allen Fugen im Dreiertakt anhaftet: Eine Verdoppelung der Notenwerte sprengt den vorgegebenen Rahmen des Taktes (3/4 wird zu 6/4), und eine Verkleinerung ist kaum möglich.[180] Beethoven verzichtet in der Hammerklaviersonate auf Verkleinerungen, und seine Vergrößerungen sind selten Verdoppelungen der Notenwerte, sondern deren Verdreifachungen oder Verlängerungen einzelner Töne um 1/4. Zusätzlich wird das Taktmaß 3/4 für die Dauer dieser Durchführung ignoriert.

Man kann eine absurd hypothetische Frage stellen: Hätte ein J.S. Bach eine solch kunstvolle Fugendurchführung ästimieren können? Ich glaube, er hätte keinerlei Verständnis dafür gezeigt: Sie hätte seinen Sinn für folgerichtige Abläufe verletzt. Die Serie von Umkehrungen und Engführungen hätte er als erratisch bezeichnet! Beispiel: der Achtelauftakt zu ***Fin112*** *c*[1] (*nicht* vergrößert, spieltechnisch bedingt auch nicht einmal ein Dezimeauftakt, sondern nur ein Terzauftakt).

Offensichtlich hat Beethoven hier komplizierteste Kontrapunktik eingesetzt, um die Grenzen des Begriffes „Spielbarkeit“ auszuloten. Nur: Der Zuhörer und der Spieler – beide von Beethoven nicht in Betracht gezogen – atmen befreit auf, wenn diese Passage vorüber ist. Gut möglich, dass das in Beethovens Absicht lag.

Tabelle 37, ***Fin129***: *Zwischenspiel* mit einer Folge von Subdominanten

[180] Das mag einer der Gründe sein, die J.S. Bach dazu bewogen haben mögen, selten Fugen im Dreiertakt zu schreiben. Beispiel: Im **Wohltemperierten Klavier Teil II** stehen nur 21% der Fugen in ungeradem Taktmaß, aber etwa die Hälfte der zugehörigen Präludien.

129 *As Des Ges h*	Dieses *Zwischenspiel* beruht im Wesentlichen auf dem in Abbildung 46 gezeigten Material (Stichwort: „Eingängiger zweistimmiger- bis dreistimmiger Satz“), das von gebrochenen Dreiklängen abgelöst wird, die von *As-dur* über *Des-dur* und *Ges-dur* nach *ces-moll=h-moll* wechseln, also jeweils in die Subdominante.

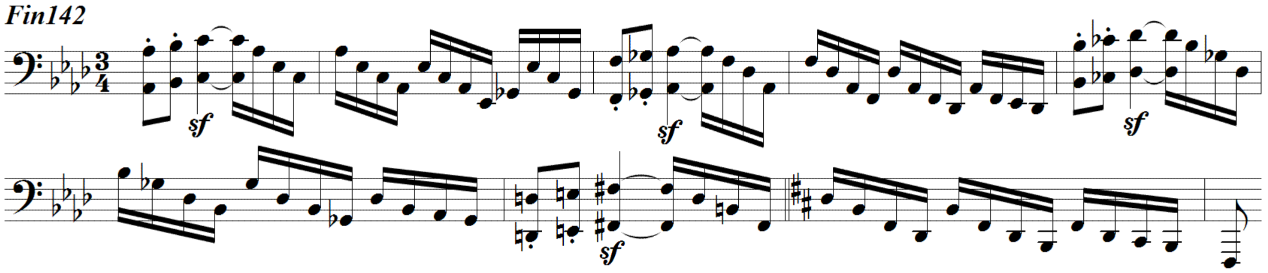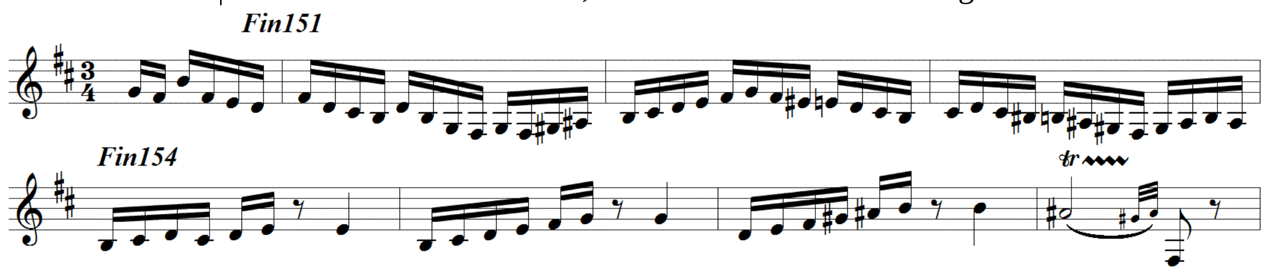


Abbildung 49, ***Fin142:*** Überleitung zum *Krebs*

Fazit: Nicht nur Medianten und Schusterflecke, sondern auch Subdominanten können bei Beethoven eine Wiederholungswut hervorrufen die allerdings recht moderat ausfällt: s. Abschnitt 10.9 „Serien von Subdominanten“ auf S. 124.
Das Auftreten der Tonart *h-moll* wird der folgenden Tabelle diskutiert.

Tabelle 38, ***Fin150****: 4.* **Durchführung**: *Krebs*

150 *h*	Wie beim Thema das Ende, so ist beim Krebs der Anfang schwer auszumachen:



Wesentlich gekennzeichnet ist der *Krebs* durch die Achtelpause vor dem dritten Schlag von ***Fin154***ff, die das rhythmische Geschehen empfindlich unterbricht.
Wie weit *Originalgestalt* und *Krebs* differieren, sei an folgendem Notenbeispiel dargestellt – lassen Sie sich nicht dadurch irritieren, dass alle Notenköpfe exakt, völlig exakt, übereinstimmen: Die Vorzeichen machen den Unterschied!

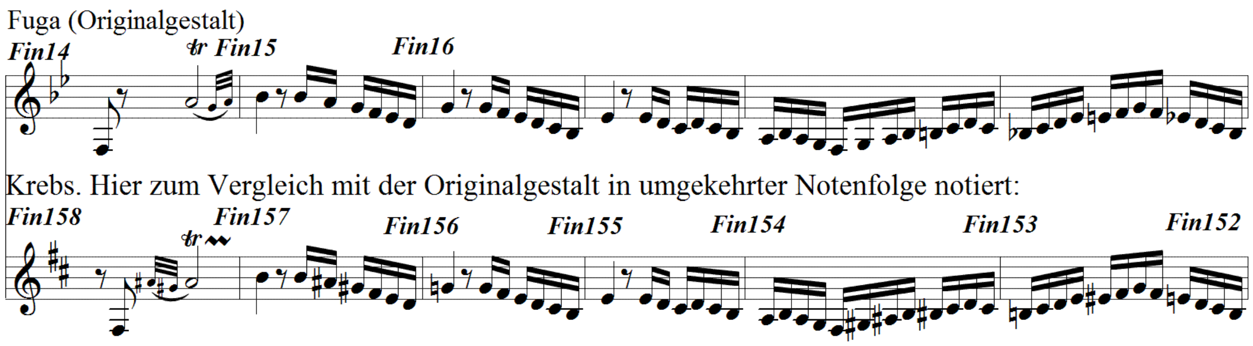


Abbildung 50, ***Fin14/152:*** Vergleich zwischen *Originalgestalt* und *Krebs*

Das untere System ist von rechts nach links zu spielen.

Kann eine solche Übereinstimmung der Notenköpfe bei gleichzeitig völlig unterschiedlicher Tonart Zufall sein? Oder hat Beethoven uns hier bewusst ein kleines Vexierrätsel (s. S. 46) unterschieben wollen?
Dieser Krebs stellt eines der ganz seltenen Beispiele für beethovensches *h-moll* dar (s. Kapitel 15

„Zur Rezeptionsgeschichte der Hammerklaviersonate“ auf S. 133).[181]
In diesem Werk treten derartig viele Graphische Extravaganzen auf (s. S. 42), dass man sich tatsächlich fragen muss, ob Beethoven *h-moll* hier vielleicht nur deswegen gewählt hat, um dieses optische Vexierrätsel durchführen zu können!
Zum *Krebs* tritt ein neues Kontrasubjekt, ***cantabile***, das später nicht wieder aufgegriffen werden wird:
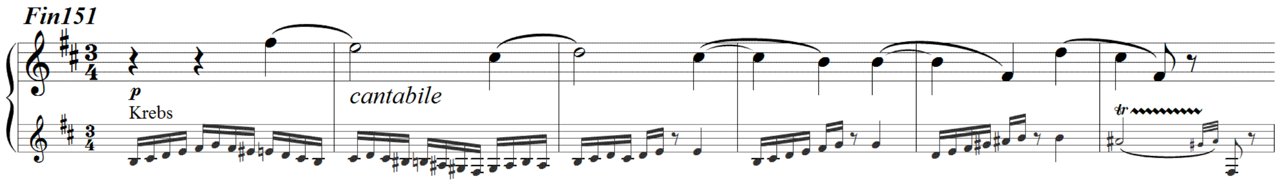


Abbildung 51, ***Fin151:*** Kontrasubjekt zum *Krebs*

Ein derartig ausgedehntes Legatothema ist bisher in diesem Satz nicht aufgetreten.

Tabelle 39, ***Fin179:*** *Zwischenspiel* mit diatonischen Sechzehntelläufen	
179 *D*	Dieses *Zwischenspiel* besteht im Wesentlichen aus der Sechzehntelfolge von Takt ***Fin154***f (s. Abbildung 50 oben) mit ihrer markanten, den Ablauf deutlich unterbrechenden Achtelpause vor dem 3. Schlag. Das wird dann kontrapunktisch verarbeitet und stellt einen Höhepunkt der Virtuosität dieses Werkes dar:

[181] Keinerlei Berührungsängste dagegen zeigt Beethoven im ***Allegro*** gegenüber *ces-moll* (***All255;***

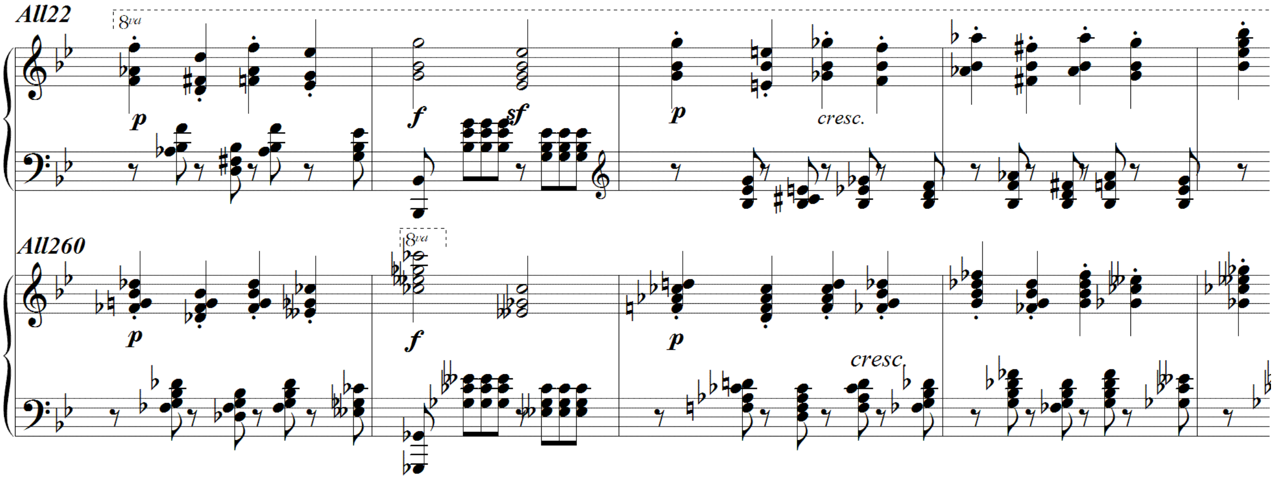


Abbildung 10 auf S. 47).

Fin183
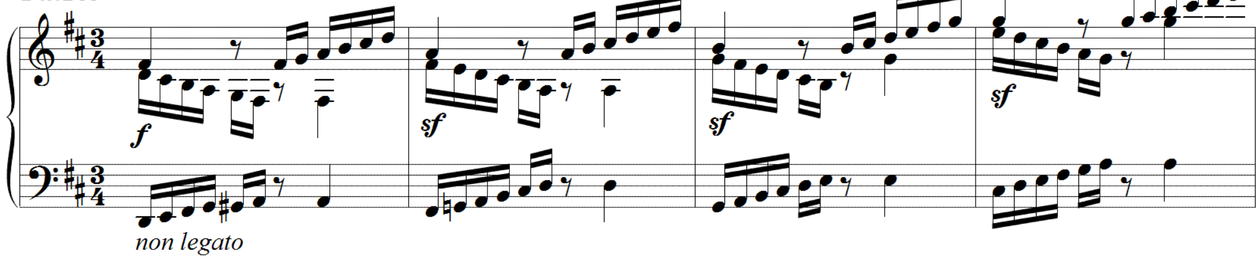


Abbildung 52, ***Fin183**: Zwischenspiel* mit Sechzehntelfolgen

Es ist erstaunlich, in welch vielerlei Gestalt dieser simple diatonische Lauf aus sechs Sechzehnteln und einem Viertel auftreten kann:

Oberstimme: *Umkehrung*
Mittelstimme: *Umkehrung* des *Krebses*
Unterstimme: *Krebs*

195 *D*	*Hauptthema* in der Unterstimme (Thema in der *Originalgestalt*): keine eigenständige *Durchführung*, sondern die Einleitung zur folgenden *5.* ***Durchführung**:*

Tabelle 40, ***Fin207**: 5.* **Durchführung**: *Umkehrung*

207 *G – Es*	Es folgt zum ersten Mal eine ganz gewöhnliche *Umkehrung*, ohne *Vergrößerung* und *Engführung*:

Fin207
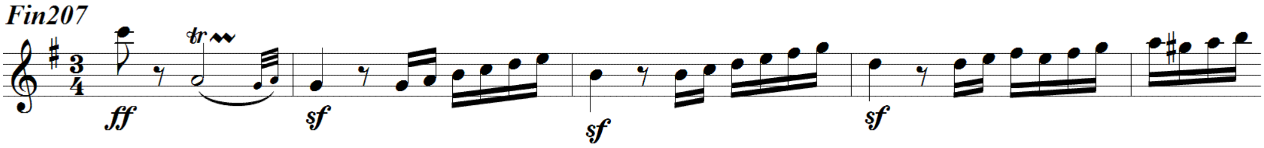


Abbildung 53, ***Fin207:*** Umkehrung

Nach Einsatz von 1. und 2. Stimme und vor dem der 3. Stimme (***Fin228***) eine Folge von sechs Trillertakten (***Fin222****;* s.u.), deren jeder das auf den kleinstmöglichen Nukleus reduzierte Hauptthema darstellt:

Fin222
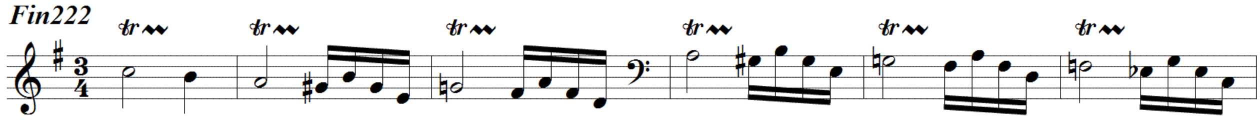


Abbildung 54, ***Fin222:*** Das Hauptthema, jetzt auf den Triller reduziert

Zu Tabelle 32 „***Fin15/25/34**: 1.* **Durchführung** mit dem Hauptthema in *Originalgestalt*" auf S. 84.

Die letzten 3 Takte sind geschustert (s. Abschnitt 10.7 „Schusterflecke" auf S. 121): *A-dur, G-dur, F7.*

Tabelle 41, ***Fin234**: 6.* **Durchführung**: *Engführung*

234 *Es – f*	Unmittelbar folgt die *6.* ***Durchführung;*** ein *Zwischenspiel* gibt es nicht: *Engführungen* in ganztaktigem Abstand, zuerst vier Mal als *Umkehrung*, dann vier Mal in der *Originalgestalt*. Im folgenden Notenbeispiel werden nur die Themenköpfe dargestellt:
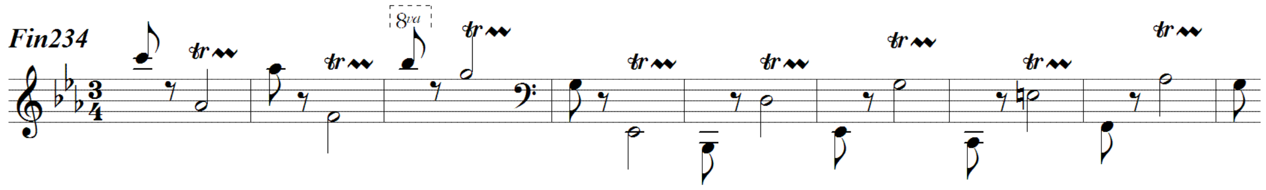


Abbildung 55, ***Fin234:*** *Engführungen*

Zweistimmiger Satz. Zu jedem Themenkopf erklingt, hier nicht gezeigt, eine eintaktige Tonleiterübung in Sechzehnteln.

Tabelle 42, ***Fin242****: Zwischenspiel*: Kompendium der Harmonik der Hammerklaviersonate	
242 *G – A*	Hier hat Beethoven die harmonische Grundstruktur dieses Werkes in selbiges Werk hineinkomponiert. Dem ist ein eigenes Kapitel gewidmet: „Die Terzreihe der Hammerklaviersonate“ auf S. 102, besonders Abbildung 77. Diese satztechnisch nicht allzu bedeutsame Überleitung – immerhin leitet sie das folgende Fugato ein – erweist sich als harmonischer Dreh- und Angelpunkt der **Hammerklaviersonate**!

Tabelle 43, ***Fin249****:* Das ***Fugato*** im ***Finale***

249 *D* | Es folgt ein ***Fugato*** über ein neues Thema:

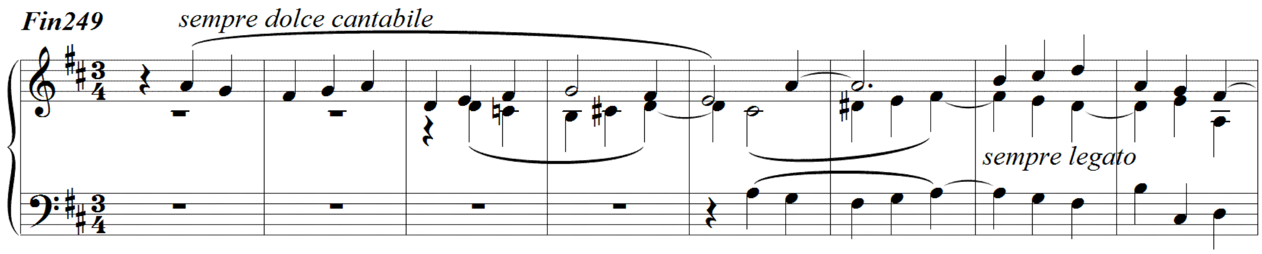


Abbildung 56, ***Fin249***, *Fugato* im ***Finale***

Dieses Thema ist eines der wenigen in diesem Werk, das mit einem doppelten Auftakt beginnt. Darin ähnelt es dem Nachsatz zum Hauptthema des 1. Satzes ***All4,3***, als dessen ungefähre Umkehrung es gedeutet werden kann (s. Abbildung 75 auf S. 101).
Stilistisch hat Beethoven hier nach dem archaisierenden Fugato im Allegro (s. S. 55) und nach dem Hauptthema dieser Fuge, das alle Tradition der Fugenkomposition hinwegfegt, einen dritten Weg eingeschlagen: Fast könnte man ihn als empfindsamen Stil bezeichnen, wäre da nicht der Sekundquerstand, mit dem die 2. Stimme einsetzt (***Fin251,2***).
Dieses ***Fugato*** erfährt zunächst zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden *Durchführungen*, gefolgt von einem *Zwischenspiel*, das im Wesentlichen aus Bruchstücken dieses Fugatothemas besteht.
Fugati treten in mehreren späten Klaviersonaten Beethovens auf:

- ***Fugato*** im Kopfsatz der **Hammerklaviersonate**; s. Abschnitt 8.1.7 „Fugato im Allegro“ auf S. 55.
- ***Fugato*** im ***Finale*** der **Klaviersonate** op.101 *A-dur*: Drei Einsätze des Hauptthemas dieses Satzes in siebentaktigem Abstand, *C-dur, C7* und *F-dur;* danach kontrapunktische Spielereien mit dem Material des vierten Taktes dieses Themas.
- ***Fugato*** im Kopfsatz der **Klaviersonate** *c-moll* op. 111: Drei Einsätze eines eigenständigen Themas in zweitaktigem Abstand, *g-moll, c-moll, f-moll*, und das war’s.

Alle diese Fugati zeigen untereinander recht große stilistische Unterschiede. Darüber hinaus zeichnen sich die Fugati in op.101 und op. 111 durch lakonische Kürze aus.

Tabelle 44, ***Fin278****: 7.* ***Durchführung****:* Thema des ***Fugatos*** und das *Hauptthema*	
278 *B*	Es folgt eine Gegenüberstellung des ***Fugatos*** mit dem *Hauptthema* der Fuge:
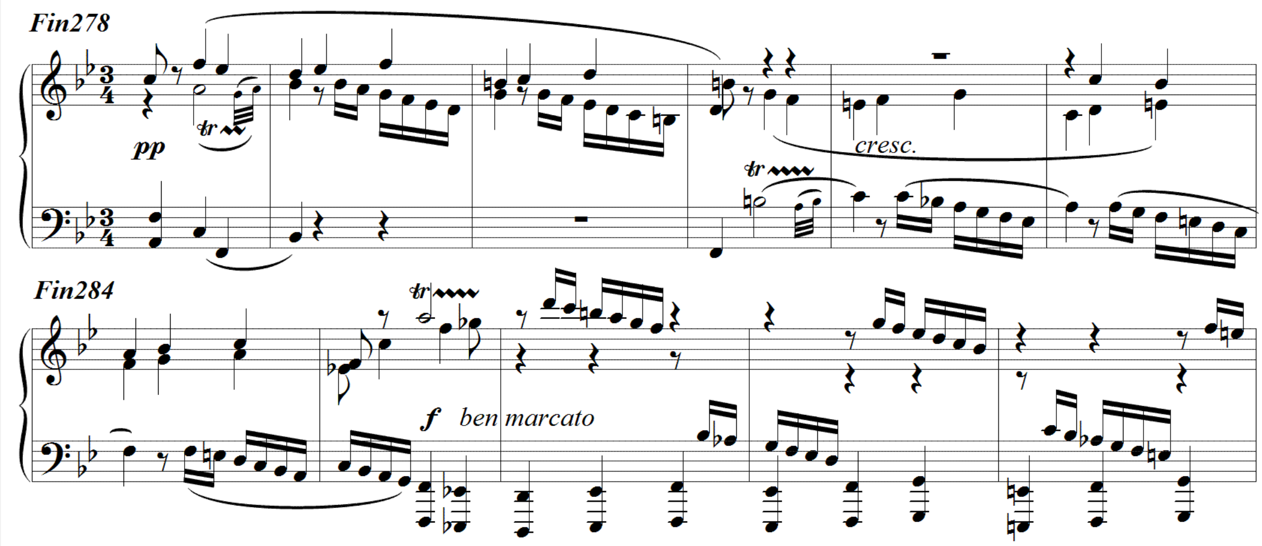


Abbildung 57, ***Fin278:*** Thema des ***Fugato*** und Hauptthema der ***Fuga***

Tabelle 45, ***Fin286:*** *Zwischenspiel*, Fugatothema *ben marcato*	
286 *Es*	Das *sempre dolce cantabile* (***Fin249,*** Abbildung 56) des Fugatothemas hat sich zu einem martialischen *ben marcato* gewandelt (***Fin285,2:*** Abbildung 57), das von den Sechzehntelläufen des Hauptthemas begleitet wird.

Tabelle 46, ***Fin293:*** *8.* ***Durchführung:*** *Engführung*, *Umkehrung* und *Originalgestalt*	
293 *F*	Diese *Engführung* in eintaktigem Abstand erfolgt zuerst zweistimmig in Mittel- und Unterstimme, später (***Fin299***, hier nicht gezeigt) in Unter- und Oberstimme:

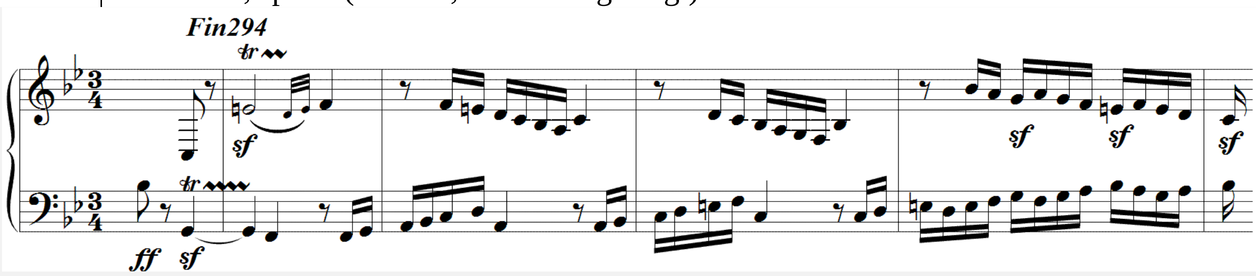
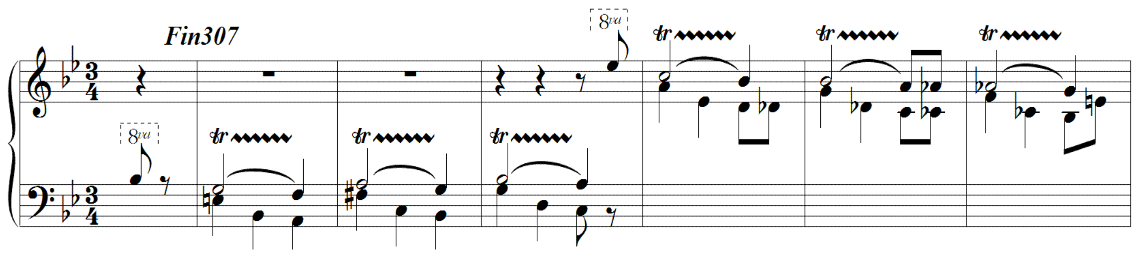


Abbildung 58, ***All294:*** *Umkehrung* und *Originalgestalt* in *Engführung*

Tabelle 47, ***Fin307:*** *9.* ***Durchführung:*** Geschusterte Themenköpfe	
307 *F* *g* *a* 310 *g* *F* *Es* 313 *F* *g* *a* (?)	Hier wird der Themenkopf in jeder Stimme dreimal vorgetragen, jedesmal um einen Ganz- oder Halbton gerückt, wieder ein Beispiel dafür, dass Beethoven gerade an kontrapunktisch oder harmonisch ausgefallenen Partien Schusterflecke (s. Abschnitt 10.7 auf S. 121) einsetzt:



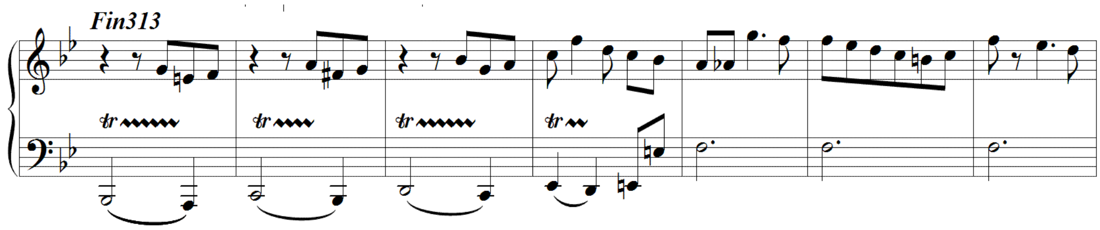


Abbildung 59, ***Fin307:*** Geschusterte Themenköpfe

Die jeweils nicht gezeigte Stimme spielt Sechzehntelläufe: ab ***Fin310*** Tonleiterübungen, danach (***Fin313***ff) freie Weiterführungen des Hauptthemas wie in ***Fin40*** (s. Abbildung 42 auf S. 84).

Die Triller stellen den auf das Minimum reduzierten *Themenkopf* dieser Fuge dar, s. Tabelle 32 „***Fin15/25/34:*** *1.* **Durchführung** mit dem Hauptthema in *Originalgestalt*" auf S. 84.
Dazu tritt in ***Fin307*** ein neues Kontrasubjekt mit absteigenden Vierteln, das Beethoven später nicht weiter verfolgt. Die drei Achtel in ***Fin313***ff können als Umkehrung des *Krebses* von ***Fin40***, also des ersten Kontrasubjektes (Abbildung 44 „***Fin35:*** Das Kontrasubjekt des Hauptthemas" auf S. 86) gedeutet werden. Dafür spricht: Ab jetzt kommt dieses Kontrasubjekt wieder zu seinem Recht, wie man in ***Fin317*** über dem Orgelpunkt *F* erkennen kann.

Tabelle 48, ***Fin317:*** *Zwischenspiel* mit Motiven des Kontrasubjekts	
317 *F*	Eine Partie aus dem Kontrasubjekt des Hauptthemas wird kontrapunktisch verarbeitet (der Anfang ist in Abbildung 59 oben gezeigt; s.a. Abbildung 44 auf S. 86). Dazu treten die Sechzehntelläufe aus der Weiterführung des Hauptthemas (vgl. ***Fin38***ff in Abbildung 44 auf S. 86):
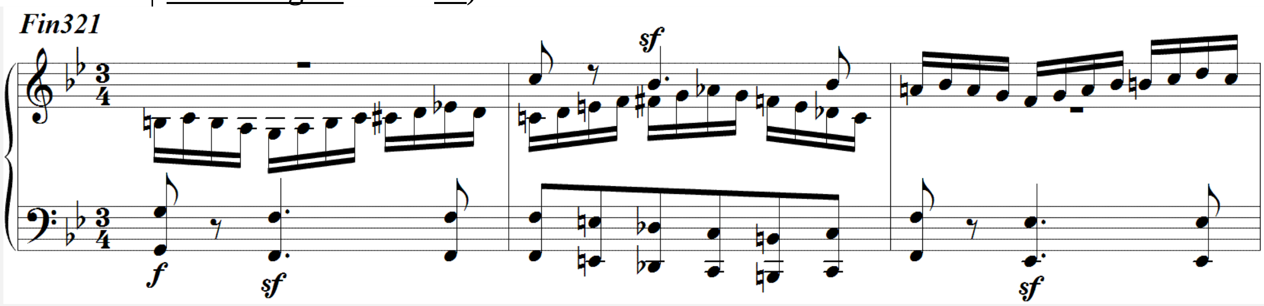


Abbildung 60, ***Fin321:*** Kontrapunktische Verarbeitung des Kontrasubjektes

Das nimmt kurz darauf durchaus monumentale Formen an:

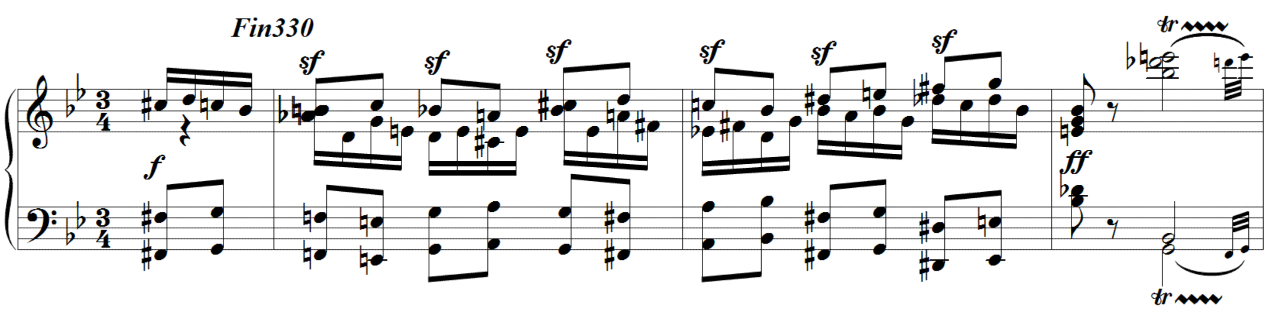


Abbildung 61, ***Fin330:*** Überleitung zum Thema mit gleichzeitiger Umkehrung

Tabelle 49, ***Fin332**: 10.* ***Durchführung**:* Hauptthema mit gleichzeitiger Umkehrung

333 *F*	Thema und Umkehrung mit vollgriffigen Akkorde in */C79:*

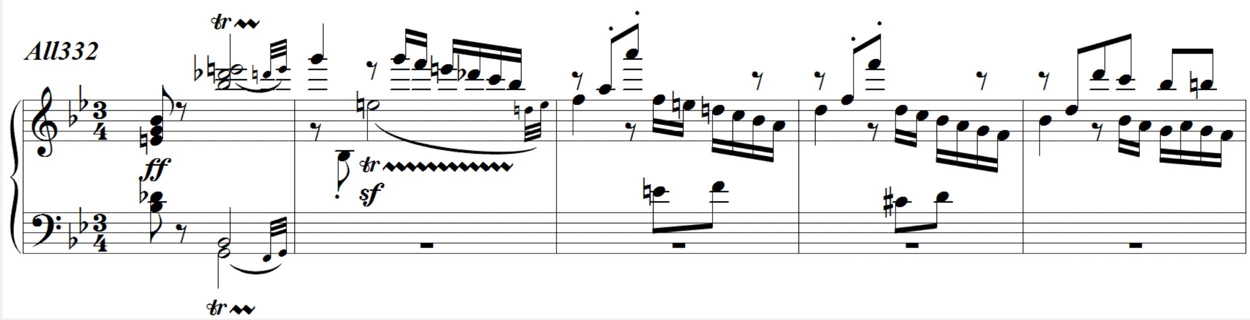


Abbildung 62, ***Fin332**:* Hauptthema mit gleichzeitiger Umkehrung

Der Bass verstummt nach einem Takt; die Oberstimme übernimmt nach zwei Takten das Kontrasubjekt, und nur die einen Takt später einsetzende Mittelstimme *(comes)* bringt das Thema zu einigermaßen richtigem Ende.
All dieser Aufwand führt zu bescheidenem zweistimmigem Satz, der dem vorangehenden ***Fin321*** ähnelt. Irgendwo fehlt hier eine Dynamikbezeichnung ***p****;* denn nach *cresc*. und *più cresc*. wird das Hauptthema in ***Fin344*** ein weiteres Mal ziemlich lautstark mit seiner Umkehrung kontrastiert, jetzt in */F79*:
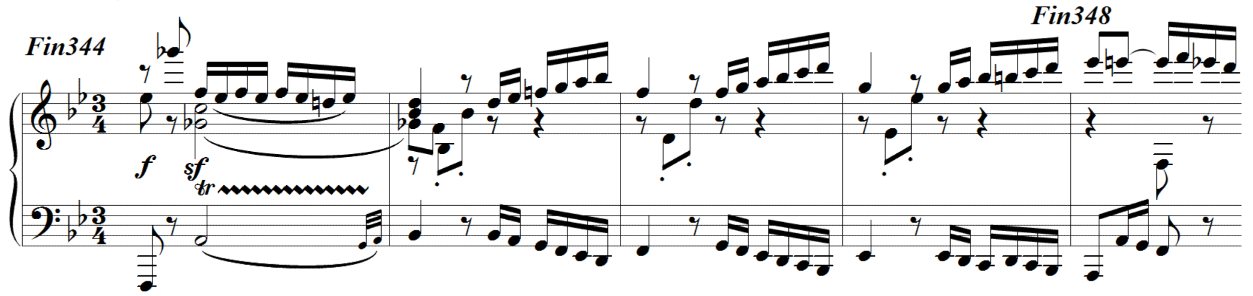


Abbildung 63, ***Fin344**:* Noch ein Mal das Hauptthema mit gleichzeitiger Umkehrung

Bemerkenswert ist der zum ersten Mal in ***Fin344,2*** (Oberstimme) in Sechzehnteln ausgeschriebene Triller, der wegen des Nachschlages von oben beginnt. An allen anderen Stellen, und auch im Bass dieses Taktes, muss in Zweiunddreißigsteln getrillert werden, wie der Nachschlag belegt.

Tabelle 50, ***Fin348**: 11.* ***Durchführung**: Engführung* in zweitaktigem Abstand

348 *B c F*	Jetzt folgt Schlag auf Schlag: Die nächste ***Durchführung*** beginnt, bevor die vorige zu ihrem Ende gekommen ist:

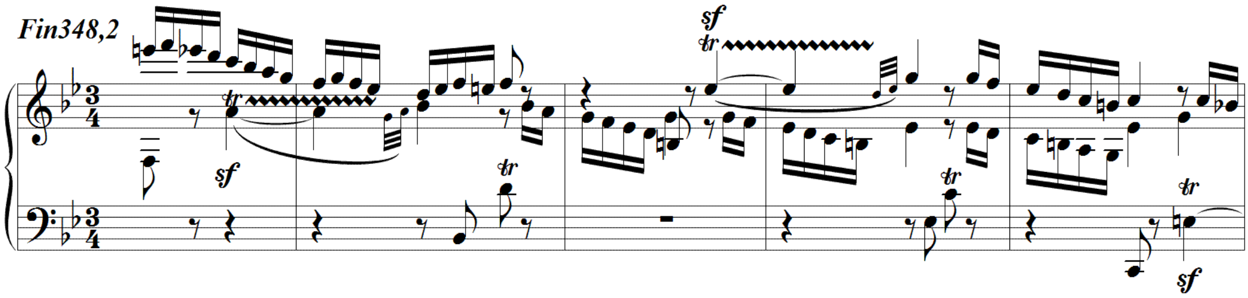


Abbildung 64, ***Fin348,2***: *Originalgestalt* des Hauptthemas in zweitaktiger *Engführung*

In ***Fin350,2*** schiebt uns Beethoven das Hauptthema dieser Fuge in Moll unter.

Tabelle 51, ***Fin358****: 12.* **Durchführung***:* Eintaktige *Engführung*	
358 *B*	

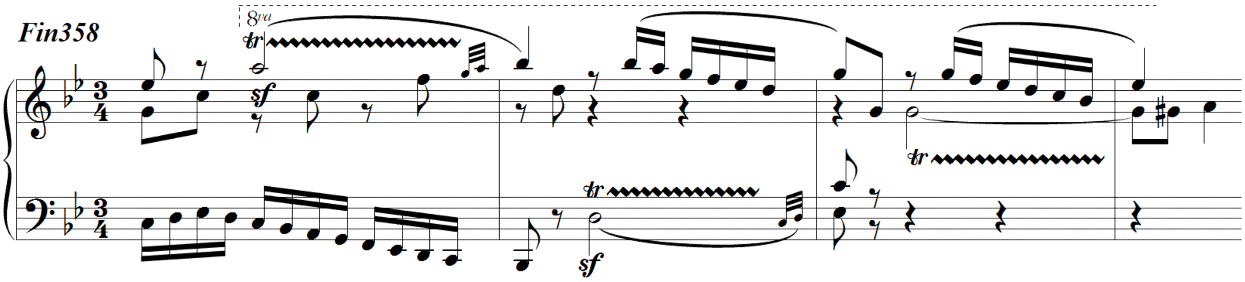


Abbildung 65, ***Fin358****: Originalgestalt* des Hauptthemas in eintaktiger *Engführung*

Tabelle 52***, Fin366****: 13.* **Durchführung***: Engführung* im Viertelabstand	
366 *F79*	Sowohl der Themenkopf als auch seine Umkehrung werden enggeführt:

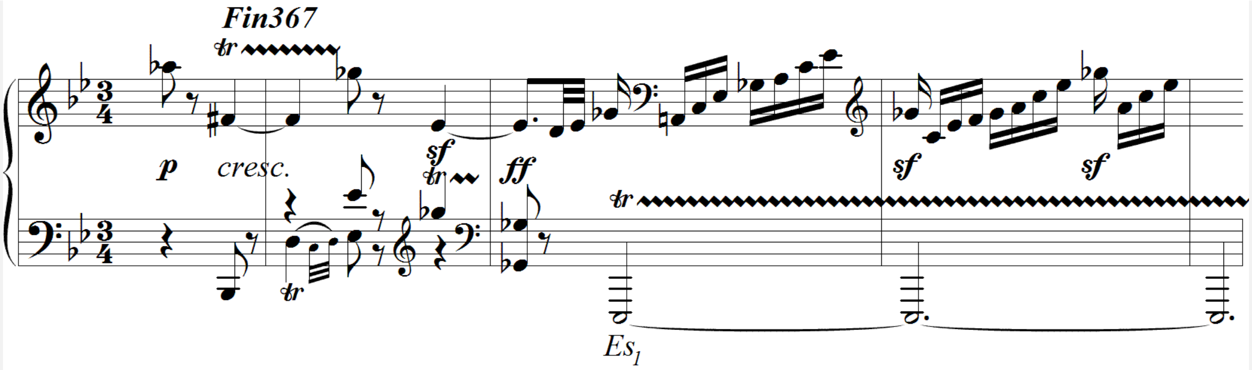


Abbildung 66, ***Fin366;*** Weitere *Engführungen* und Dominante

Zum Kapitel 12 „Tonumfang“ auf S. 129.

Hier treten zum ersten Male kleine und verminderte Dezimen als Auftakt auf: Verminderte Dezime as^1 – *fis;* große Dezime (das ist der Standard) B_1 – *D*; kleine Dezimen ges^1 – *es* / *es* – ges^1, *Ges* – Es_1.
All das mündet schon nach zwei Takten (***Fin368,2***) in den Septnonakkord *F79* über dem Orgelpunkt Es_2. Wie schon im ***Allegro*** erscheint kurz vor Ende des Satzes die „fundamentale“ Dominante, und hier wie dort wird die Schlusstonika noch eine Weile hinausgezögert. Es folgt zwar ein weiterer Orgelpunkt B_2-F_2 (***Fin371,3***). Der könnte als Tonika *B-dur* gelten – wenn nicht Mittel- und Oberstimme ganz andere Tonarten anstimmen würden, ein klarer Fall von Bitonalität (s. S. 123):

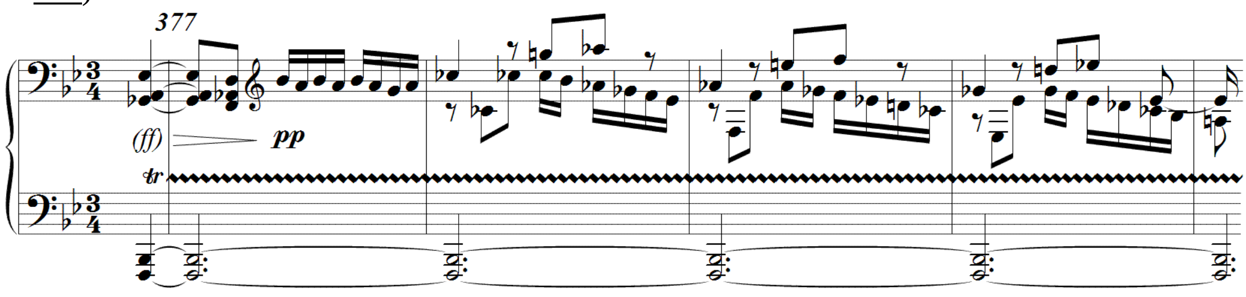


Abbildung 67, ***Fin372:*** Vermeintliche Tonika

Tabelle 53, ***Fin380****; 14.* ***Durchführung****:* ***Poco adagio*** *(Engführung)*	
380 *F*	Darauf folgt ein retardierendes Moment:
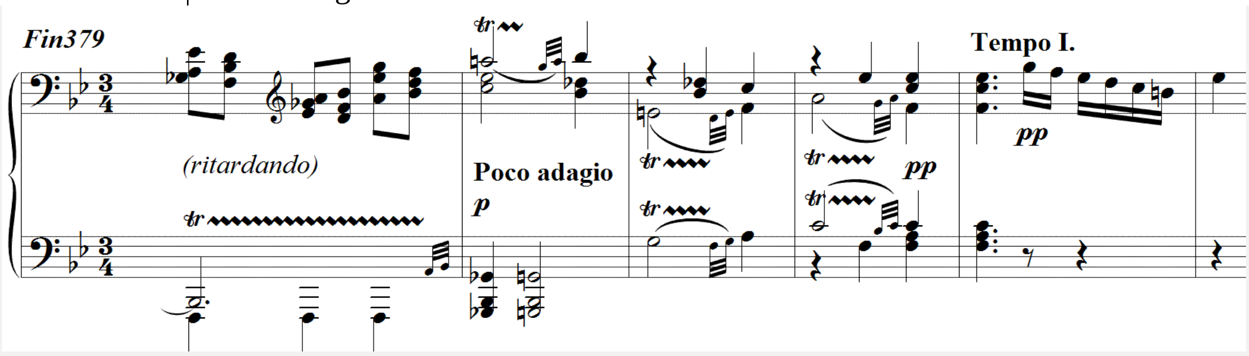


Abbildung 68, ***Fin380***: ***Poco adagio***

Auch dieser Abschnitt beginnt mit der Dominante */F79*, wird kurzzeitig von der Doppeldominante */C79* abgelöst (***Fin380,3***), um schießlich in eine gewaltige Tonleiterübung zu münden, die in *F7* endet (***Tempo primo***, ***Fin383***):

Tabelle 54, ***Fin383***: Der Schluss der **Hammerklaviersonate**	
383 *F7 – c – F – B*	Hier tritt auch mal eine Doppeldominante[182] in Moll auf (*c-moll* zu *B-dur*):

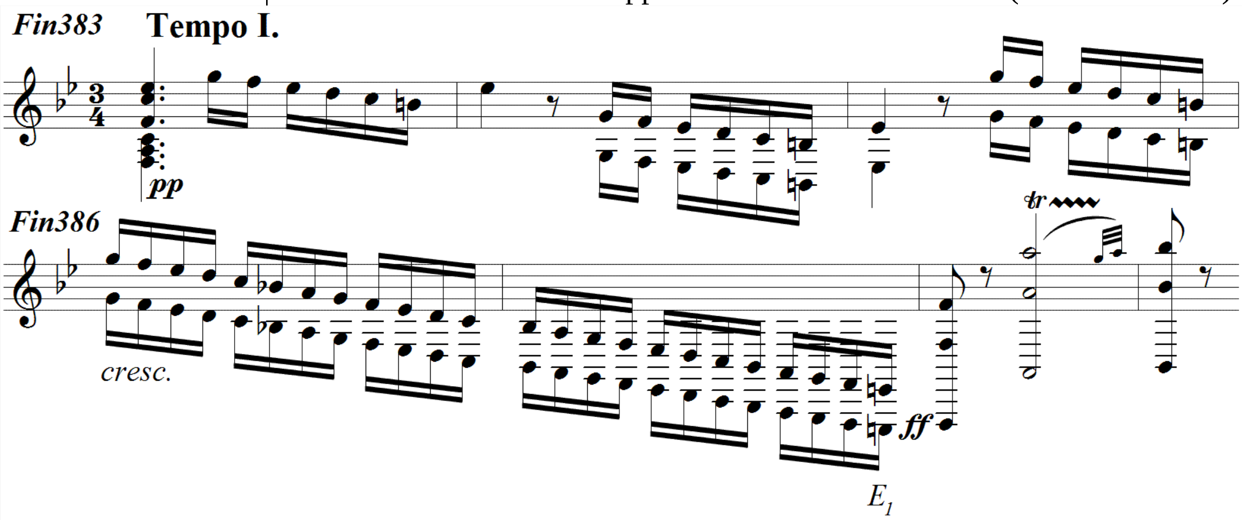


Abbildung 69, ***Fin383***: Schussfahrt zum Schluss

Zum Kapitel 12 „Tonumfang“ auf S. 129.

Die am Ende von ***Fin386*** erklungene Dominante *F* führt zwar zur Tonika *B-dur*, aber noch immer nicht zum Schluss. Beethoven schiebt Schusterflecke (s. S. 121) ein, und zwar mit außergewöhnlicher Penetranz: *B-dur*, *C-dur*, *D-dur*, *Es-dur*, *F-dur*, *G-dur* und dann schlussendlich *F7 – B-dur*:
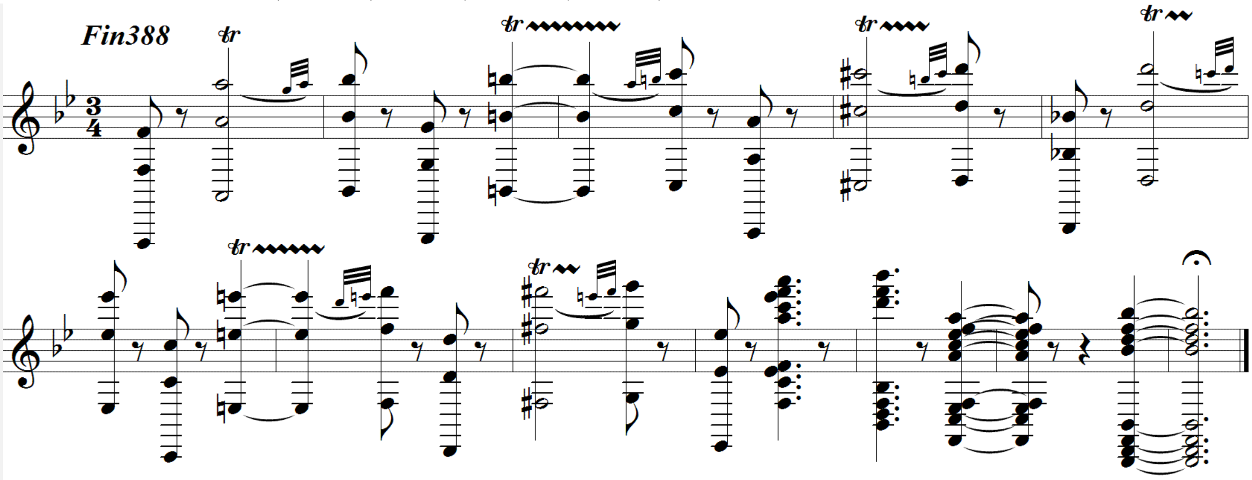


Abbildung 70, ***Fin382:*** Zum Schluss acht Mal der Themenkopf, gnadenlos geschustert

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Die einzelnen Sätze“ auf S. 49.
Zurück zum Anfang dieses Abschnittes 8.6 „Finale: Fuga, Allegro risoluto“ auf S. 82.

9 Motivisches Material

Weiter zum nächsten Kapitel „Harmonik“ auf S. 102.

Alle Sätze der **Hammerklaviersonate** beginnen auftaktig. Auch das ***Largo*** im ***Finale*** beginnt trotz seiner bewusst irreführenden Notation mit einem Auftakt; vgl. Kapitel „Graphische Extravaganzen“

---

[182] S. Abschnitt 18.1 „Riemannsche Funktionsbezeichnungen” auf S. 178.

auf S. 42. Dem von Beethoven in letzter Minute eingefügten Auftakt zum ***Adagio*** ist ein eigener Abschnitt (8.4.3 auf S. 70) gewidmet.
Volltaktig beginnende Motive treten selten in diesem Werk auf, und dann als Zweites Thema, Nebensatz, ***Trio II*** u.ä.: also nie am Anfang eines Satzes.
Die Auftakte der Themen sind stets aufwärtsgerichtet, meist in auffallend großen Sprüngen. Das dominierende Auftaktintervall ist die Terz (diese Tatsache ist schon J. Uhde[183] und J. Kaiser[184] aufgefallen), allerdings fast immer in einer Erweiterung um eine, zwei oder sogar drei Oktaven (Dezime, Septendezime[185] und mehr).
Das Hauptthema des ***Allegro*** beginnt mit dem Septendezimauftakt B_1-d^1 (***All1***), der sofort durch einen weiteren Quindezimsprung d^1-d^3 überhöht wird. Addiert ergibt sich eine große Untrizesime – diese wohl noch nie benutzte Intervallbezeichnung sei angemessener Ausdruck für den außergewöhnlichen Tonumfang dieses Themas! In der Wiederholung des zweitaktigen Motivs (***All3***) wird der Gesamtambitus noch um eine Terz zu einer Tretrizesime erweitert:

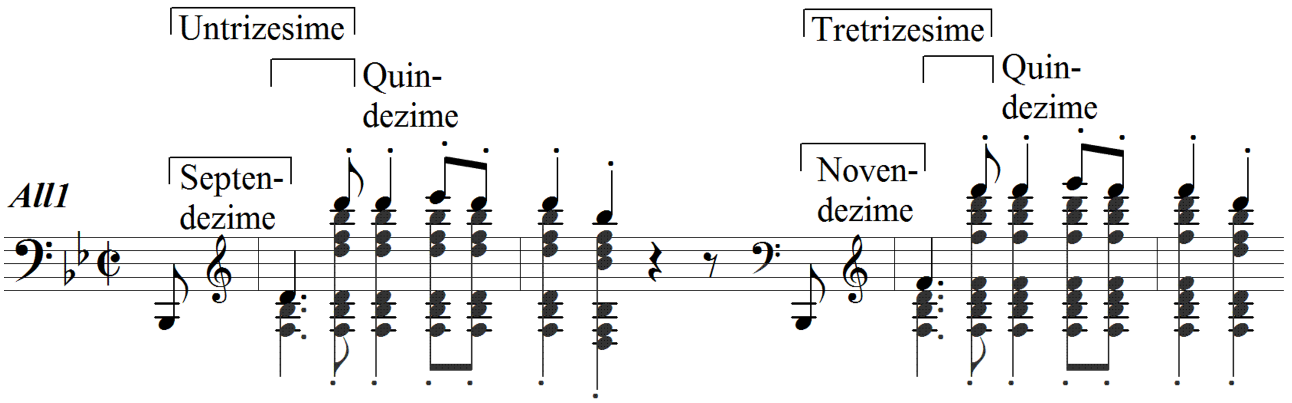
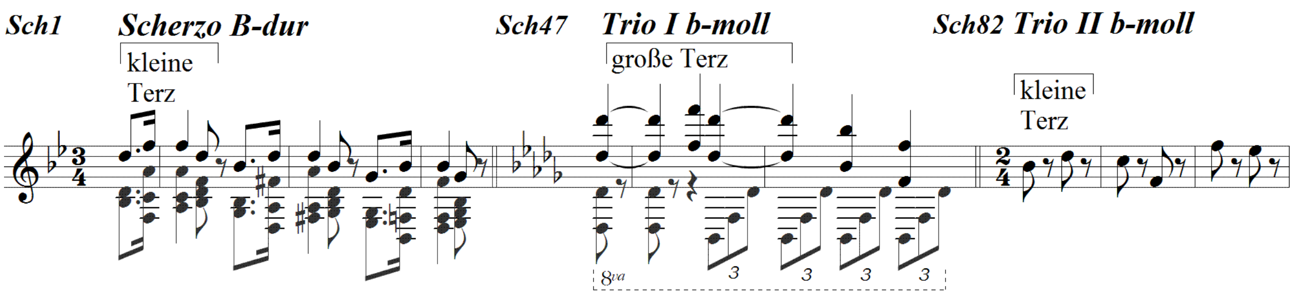


Abbildung 71, ***All1***: Hauptthema.

Zu Tabelle 1 „***Allegro***, Übersicht“ auf S. 49;
Zum Abschnitt 8.2.1 „Exposition des Allegro“ auf S. 58.

Die Themen des ***Scherzo*** und seiner beiden ***Trios*** beginnen alle mit aufsteigender Terz und sind damit moderat im Ambitus, verglichen mit den Themen der anderen Sätze. Diese Bescheidenheit entspricht der moderaten Grundtendenz des Satzes; s. Abschnitt 8.3 auf S. 65.



---

183 J. Uhde, a.a.O, Band III, S. 387f.

184 J. Kaiser a.a.O. S.504.

185 Die üblichen Intervallbezeichnungen von 1 (Prime) bis 12 (Dodezime) sind von lateinischen Ordinalzahlen abgeleitet: *prima* bis *dodecima*. Ab 13 wird’s schwierig: Es müsste eigentlich Terzdezime heißen *(tertia et decima)*, das aber ist recht irreführend! Also greife ich, dem ein früherer Beleg solcher Bezeichnungen nicht bekannt ist, auf lateinische Kardinalzahlen zurück, z.B.: 13 = lat. *tredecim* → Tredezime.
Ab der Zahl 18 spielten die alten Lateiner verrückt: *duodeviginti* (2 weg 20). Kein Wunder, dass die Römer und die Latein benutzenden Gelehrten späterer Zeiten meist nur bis 17 rechnen konnten!
Auf weitere Besonderheiten der musikalischen Arithmetik wird in der Fußnote 190 auf S. 98 eingegangen.

Abbildung 72: Die Themen des ***Scherzo*** und der beiden ***Trios***

Hier offenbart sich die changierende Funktion von Auftakten mit großer/kleiner Terz: Eine Zuordnung zu Dur oder Moll setzt die Kenntnis des Basses oder des weiteren Themenverlaufs voraus.[186]
Die Motive ähneln Einander nicht nur in den Terzen ihrer Anfänge: Vergleiche: **Scherzo**: d^2-f^2-d^2-b^1; ***Trio I**: des*^{3}-f^3-*des*^{3}-b^2. Absichtliche Anlehnung oder nur eine Konsequenz der von Beethoven selbstauferlegten Beschränkung des motivischen Materials in diesem Werk, die andere Intervalle als Terzen kaum zulässt?
Dem Thema des ***Adagio*** ist ein ganztaktiger Terzauftakt in der Tonika vorangestellt, der mit dem Themenbeginn eine Dezime bildet. Diesen Takt hat Beethoven erst ganz kurz vor Erscheinen des Werkes hinzugefügt; s. Kapitel 8.4 auf S. 68 und besonders die Anmerkungen dazu von F. Ries (Kapitel 8.4.3 auf S. 70).
Aus ähnlichem motivischem Material, einschließlich des Dezimenauftaktes, besteht das *G-dur*-Seitenthema des ***Adagio***, wie in Abbildung 31 auf S. 75 gezeigt wird.
Der Beginn des ***Finale*** (***Largo***, ***Fin1***) ist auf den ersten Blick nicht als Auftakt zu erkennen. Es handelt sich um eine bewusste Mystifizierung des Notenbildes (s. Kapitel „*Graphische Extravaganzen*" auf S. 42 und Kapitel „*Finale: Largo*" auf S. 76). Tatsächlich besteht diese Passage wesentlich aus Auftakten; zu betonten Taktzeiten herrscht gewöhnlich Generalpause.

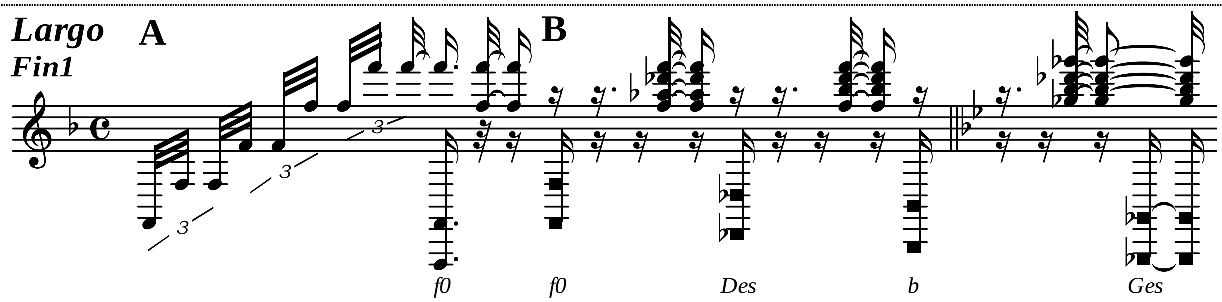


Abbildung 73, ***Fin1***: Beginn des ***Largo***

Dieser Satz beginnt als einziger nicht mit aufsteigenden Terzen bzw. deren Oktaverweiterungen (Dezimen usw.), sondern mit aufsteigenden Oktaven. Die harmonische Funktion des zu Beginn überreich wiederholten leeren f_0 lässt sich nur aus Kenntnis der harmonischen Grundstruktur des Werkes erschließen: Es bildet den Anfang einer langen Serie von Medianten *f-Des-b-Ges-es-Ces* usw.; s. Abschnitt 10.3.1 auf S. 107. Die Vorzeichensetzung (ein bzw. zwei *b*) stellt eine bewusste Irreführung durch den Komponisten dar.
Der Themenkopf der ***finalen Fuge*** (s. Abbildung 43 auf S. 85) besteht aus dem Dezimsprung *f*-a^1, der als ganztaktiger Auftakt zu verstehen ist (***Fin15***). Im *Comes* (***Fin25***) wird er durch den Undezimsprung *b*-e^2 ersetzt. Beides beschreibt die Dominante; die Tonika wird im nächsten Takt erreicht.
Bemerkenswert, dass Beethoven auch seine Große Fuge op. 133 mit einem Dezimauftakt beginnen lässt (s. Abschnitt 17.3.4 auf S. 147):

[186] Zur bewussten harmonischen Verunsicherung des Hörers mag beitragen, dass der traditionelle Funktionsablauf Subdominante – Dominante – Tonika im ***Scherzo*** durch ein harmonisches Gerüst von Medianten (*B-dur – g-moll – Es-dur – c-moll* erweitert bzw. ersetzt wird, s. Abschnitt 10.3.1 „Medianten" auf S. 104).
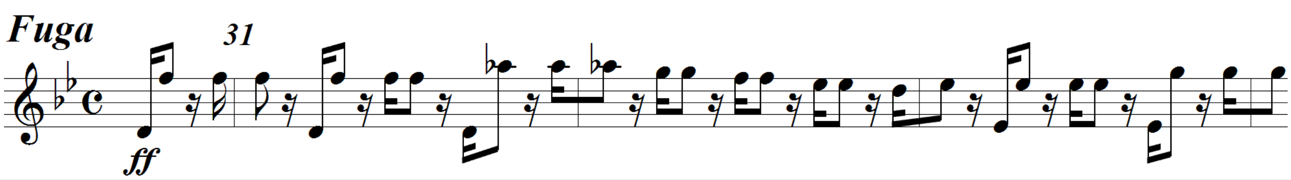


Abbildung 74: Beginn von Beethovens **Großer Fuge für Streichquartett** op. 133

Hier ist der Dezimsprung als Tonika *B-dur* zu verstehen, festgelegt durch das *B* des gleichzeitig erklingenden, nicht gezeigten „Prinzipalthemas“, eines Themas, das in jeweils stark abgewandelter Form in fast allen Späten Streichquartetten Beethovens, opp. 130, 131, 133 und 135, verwertet wird. Die kleine Sept *as*^{2} im 2. Takt ist dem chromatischen Verlauf dieses Prinzipalthemas angepasst.
Auch wenn die Dezimsprünge der Fugenauftakte in op. 106 und op. 133 verschiedener harmonischer Funktion (Dominante/Tonika) dienen: Sie stellen eines von vielen Indizien für umfassende, offensichtlich beabsichtige Gemeinsamkeiten zwischen opp. 106 und 133 dar, die im Zusammenhang mit dem **Erzherzogtrio** op. 97 in Kapitel 5.2 auf S. 28 erwähnt wurden.
Aufsteigende Dezim- und Septendezimsprünge kennzeichnen sowohl den Beginn des ersten Satzes (***All1)*** als auch, in sechsfacher Wiederholung, in Oktavparallelen, das Ende des letzten Satzes (***Fin387***; s. Abbildung 70 auf S. 98)
Somit wird die Hammerklaviersonate durch aufwärtsstrebende, extrem ambituöse, extrem ambitiöse Passagen gerahmt.
Außer den oben aufgeführten aufsteigenden Auftakten existieren noch andere Muster für Motivanfänge:
Volltaktige Motivik finden sich im Verlauf einzelner Sätze, nie aber am Anfang: Beide Nebenthemen des ***Allegro*** (Marcatothema ***All17***, s. Kapitel 8.1.4 auf S. 53, und Cantabilemotiv ***All100***, s. Kapitel 8.1.5 auf S. 54); ***Trio II*** des ***Scherzo*** (***Sch81***, s. Abbildung 72 auf S. 100). All diese Themen beginnen mit Terzintervallen.
Allegro**:** Zweites Thema (***All47***; diatonische Läufe und Akkordbrechungen, eine bemerkenswerte Ausnahme in dieser Sonate, deren Motivik sonst von Terzintervallen bestimmt ist).
Doppelte Auftakte sind noch seltener: Nachsatz zum Hauptthema des ***Allegro*** (***All5***) und das *„sempre dolce cantabile“* ***Fugato*** im ***Finale*** (***Fin248***) . Die ersten vier Noten beider Motive bilden gegenseitig die Umkehrung; dies aber mag auch zufällige Koinzidenz sein:
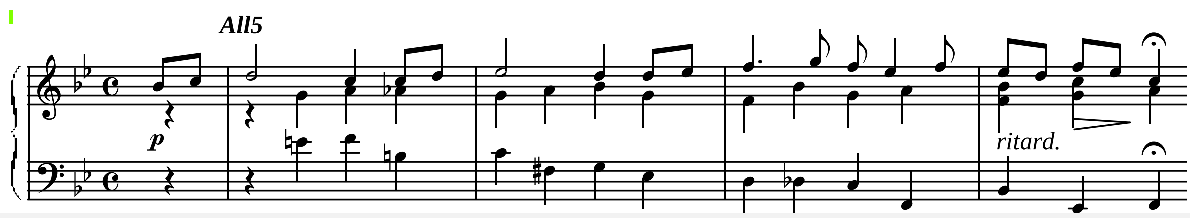


Abbildung 75, ***All5***: Nachsatz zum Hauptthema des Allegro
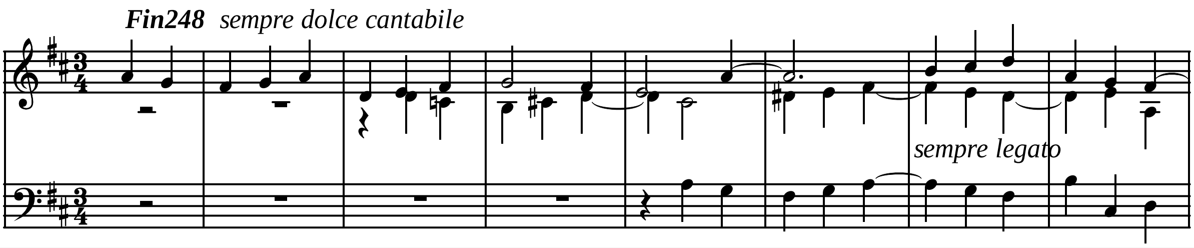


Abbildung 76, ***Fin248***: ***Fugato*** *„sempre dolce cantabile”* der ***finalen Fuge***

Zu Tabelle 43, Fin249: Das Fugato im Finale“ auf S. 92.

9.1 Dezimparallelen

Dezimparallelen treten in der Hammerklaviersonate häufig auf, und zwar besonders an Stellen, die durch einen ausgeprägt kontrapunktischen Charakter auffallen. Diese Dezimen werden nicht mit einer Hand gegriffen, sondern auf beide Hände aufgeteilt.[187]

- Das ***Fugato*** in der *Durchführung* des ***Allegro*** enthält einen zweistimmigen Kanon *(**All162**)*, dessen Stimmen jeweils in Dezimparallelen geführt sind (s. Kapitel 8.1.7 auf S. 55 und die Bearbeitung dieses ***Fugato*** für vier Stimmen in Abbildung 137 auf S. 179).
  Das ***Adagio*** enthält zwei Partien, in denen Dezimen stilbildend wirken:
- ***Ada39/124****:* Dezimen in den Mittelstimmen: s.
- Abbildung 26 auf S. 72.
- ***Ada53****:* Dezimparallelen in den Außenstimmen (s. Abbildung 28 auf S. 73), zusammen mit Schusterflecken (s. S. 121): Hier dienen die Dezimparallelen und ihre Oktaverweiterungen offensichtlich dazu, den komplexen harmonischen Verlauf ein wenig verständlicher erscheinen zu lassen.
- Auch die Terzreihe (s. Kapitel 10.1 auf S. 102) wird in Dezimparallelen vorgestellt.

Zu Tabelle 3 „Fugato im Allegro“ auf S. 56;
zu Abschnitt 8.4.4 „Detaillierte Beschreibung des Adagio“ auf S. 70;
zurück zum Anfang dieses Kapitels „Motivisches Material“ auf S. 98.

10 Harmonik

Weiter zum nächsten Kapitel „Beethovens Liebe zur *variatio*“ auf S. 128.

Ein Überblick über die wichtigsten harmonischen Denkwürdigkeiten der **Hammerklaviersonate** wurde in Kapitel 4.3.1 auf S. 21 gegeben. Hier die Details:

10.1 Die Terzreihe der Hammerklaviersonate

Weiter zum nächsten Abschnitt 10.2 „Terzschichtungen“ auf S. 106.

Beethoven benutzt in der Hammerklaviersonate eine Reihe von Terzen, und zwar durchaus im Sinne Serieller Musik. Die Besonderheit dieser Terzreihe ist, dass ihre Töne nicht nur hintereinander erklingen, sondern auch gleichzeitig gespielt als Terzschichtungen Verwendung finden (s. Abschnitt 10.2 auf S. 106).
Selten, wenn überhaupt, hat ein Komponist das Kompendium der für ein Werk gültigen Harmonielehre in eben dieses Werk hineinkomponiert:

[187] Selbstverständlich verlangt Beethoven als Virtuose auch mit einer Hand gegriffene Dezimen, z.B. in der Kadenz des ***Allegro***, ***All75*** (***Exposition***) und ***All319*** (***Reprise***). Die aber interessieren in diesem Zusammenhang nicht, da sie nicht mit Kontrapunktik einhergehen.

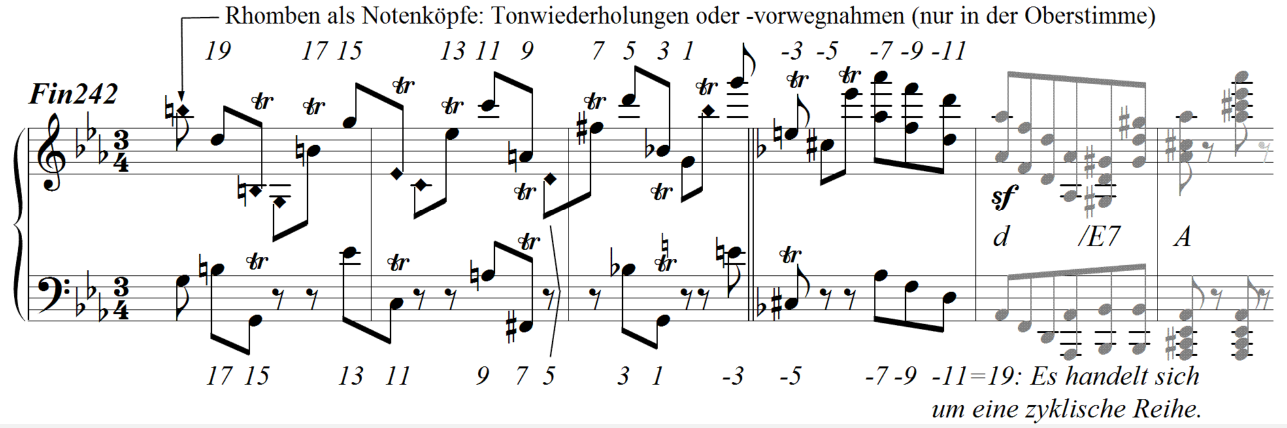


Abbildung 77, ***Fin242***ff: In Töne gesetztes Kompendium der Harmonik der **Hammerklaviersonate**

Die Ziffern *1, 3, 5 … 17* und *-3, -5 … -11* werden im Text beschrieben.

Zu Tabelle 42 „***Fin242****: Zwischenspiel*: Kompendium der Harmonik der Hammerklaviersonate“ auf S. 92.

Hier wird der Notentext der Überleitung zum „*sempre dolce cantabile*“***-Fugato*** des ***Finales*** wiedergegeben, eine der gefälligsten, spielfreudigsten und technisch intrikatesten Partien der **Hammerklaviersonate**, satztechnisch aber von eher peripherer Bedeutung.
Unter der Bassstimme ist die Terzreihe der **Hammerklaviersonate** in ihrem unerbittlichen Formalismus durch Ziffern dargestellt: *1, 3, 5 etc.* bedeuten Prim, Terz, Quint usw., bezogen auf den Grundton g_0,[188] und das bedeutet hier g_0, b_0, d_0, fis_0, a_0, c_0, e_0, g_0, h_0. Dabei werden die für dieses Werk so typischen Dezimsprünge[189] wie Terzsprünge behandelt. Negative Zahlen bezeichnen entsprechende Intervalle nach unten,[190] also g_0, e_0, cis_0, a_0, f_0, d_0.
Die Oberstimme des Klaviers ist dem Ablauf des Basses ähnlich, ihm äußerst artifiziell mal vorwegeilend, mal hinterherklingend und, in diesem Werk kaum verwunderlich, meist in Dezimparallelen dazu.

Ich behaupte: Bevor Beethoven diese Passage niederschrieb, hat er an seinem Schreibpult Stunden um Stunden grübelnd verbracht. Dieses ist keine aus der Intuition geborene Musik!

Die Reihe wird in der Oberstimme des Klaviers mit wenigen, im Bass völlig ohne Tonwiederholungen dargestellt und enthält, wie es sich für serielle Musik gehört, keinerlei Töne, die nicht in den Ablauf passten.
Das Herstellungsrezept dieser Reihe basiert auf Dur- und Mollakkorden, die untereinander im Verhältnis von Tonika, Dominante und Subdominante stehen (s.u.).
Bei näherem Hinsehen kann man die Reihe auch als aus verminderten und übermäßigen Terzakkorden aufgebaut deuten, und dieses Aspektes war sich Beethoven wohl bewusst, wie der Einsatz des

[188] g_0 bedeutet irgendeinen Ton *g* ohne Spezifizierung der absoluten Tonhöhe.

[189] hier ausnahmsweise meist Dezimsprünge nach unten; sonst sind die Dezimsprünge in diesem Werk fast immer aufwärts gerichtet; s. Kapitel „Motivisches Material“ auf S. 93.

[190] Die Arithmetik der Musik entstammt einer Zeit, da sich der Gebrauch der Zahl 0 (Null) in Europa noch nicht herumgesprochen hatte (wohl aber schon längst in Asien und in altamerikanischen Kulturen).
Selbstverständlich entspricht die Prime einer Tonhöhendifferenz von 0, was aber tun, wenn der Begriff 0 unbekannt ist und dafür noch nicht einmal ein Wort in irgendeiner europäischen Sprache existiert? Man verbiegt die Arithmetik und nennt die Null die *Erste*, also *Prime*. Beispiel: Oktave + Prime = Oktave, Oktave + Dezime = Septéndezime, in Zahlen ausgedrückt: 8 + 1 = 8, 8 + 10 = 17.
Wenn man, wie hier, absteigende Intervalle durch negative Zahlen darstellen will, wird die Absurdität noch gesteigert: Es gibt nicht nur keine 0, sondern auch keine -1 ... absteigende Primen gibt’s ja schon gar nicht! Also: Die Zählung ist: ... 3 2 1 -2 -3 ...
Zur Nomenklatur großer Intervalle: s. Fußnote [185] auf S. 93.

übermäßigen Akkordes an hervorgehobenen Stellen nahelegt, z.B. in ***All392*** (*b d ges=fis;* s. Abschnitt 10.6.3 auf S. 117).

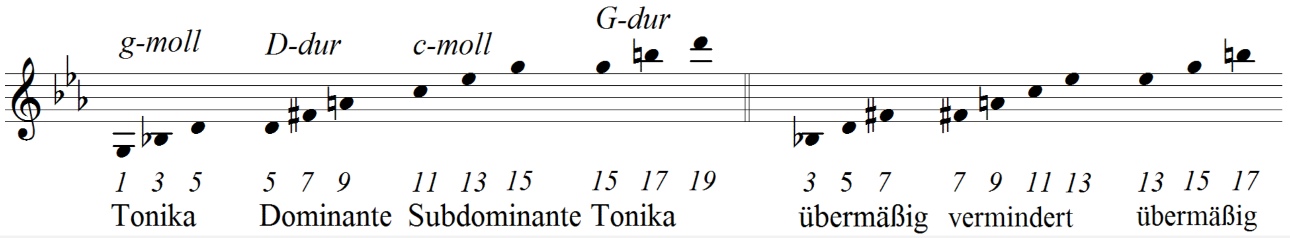


Abbildung 78: Herstellungsrezepte der Terzreihe

10.1.1 Vergleich mit dem Violinkonzert von Alban Berg

Hier noch einmal die Reihe der **Hammerklaviersonate**:
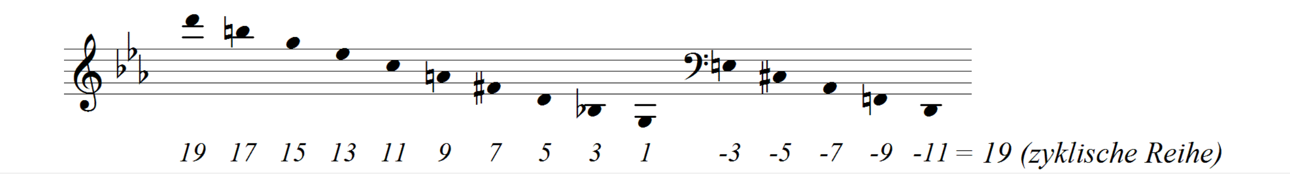


Abbildung 79: Die Terzreihe der Hammerklaviersonate

Und jetzt: Vergleichen Sie das bitte mal mit folgender Reihe:

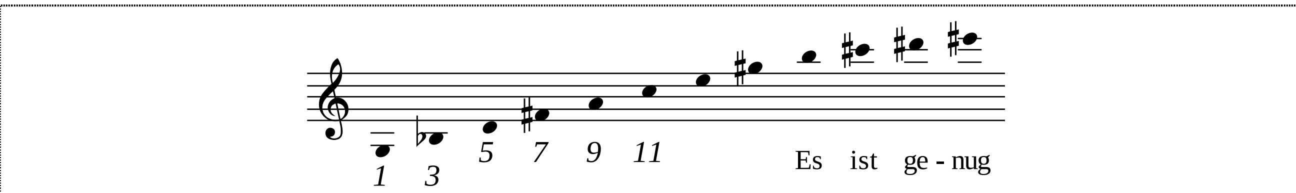


Abbildung 80: Die Zwölftonreihe des **Violinkonzerts** von Alban Berg (1935)

Die Übereinstimmung der ersten sechs Noten mit der Terzreihe der **Hammerklaviersonate** ist frappierend.
Bergs Violinkonzert birst vor autobiographischen Anspielungen und musikalischen Zitaten: Die Widmung „Dem Andenken eines Engels“ bezieht sich auf den durch Kinderlähmung verursachten Tod der neunzehnjährigen Manon, der Tochter von Alma Mahler-Gropius, der Witwe Gustav Mahlers, und von Walter Gropius. Manon wurde von Berg abgöttisch verehrt. Er hat sie um nur acht Monate überlebt.
Der Choral ***„Es ist genug“*** aus J.S. Bachs **Kantate *„O Ewigkeit, du Donnerwort“*** BWV 60 wird im Konzert sowohl notengetreu als auch in freier Bearbeitung zitiert. Die charakteristische und zu Bachs Zeit äußerst ungewöhnliche Ganztonfolge des Choralthemas bildet den Schluss der bergschen Zwölftonreihe.
Schwer vorstellbar, dass Berg sein letztes vollendetes Werk dann auch noch als Hommage an Beethovens **Hammerklaviersonate** verstanden wissen wollte: ein Bezug zwischen beiden Werken, außer der Übereinstimmung der Töne des Themas, kann kaum hergeleitet werden. Näherliegend wäre, dass es beiden Komponisten, unabhängig voneinander, um Terzreihen und -schichtungen ging: Beethoven die Romantik einleitend, Berg sich auf die Romantik rückbeziehend.
Andererseits aber:

Dass beide Komponisten Terzen als Bausteine ihrer Reihen gewählt haben, dass beide Komponisten eine identische Abfolge von kleinen und großen Terzen gewählt haben, und dass beide Komponisten auch noch denselben Grundton *G* gewählt haben, ist nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeitsrechnung höchstgradig verwunderlich – das kann nur eingereiht werden in den Reigen ungelöster Fragen der Musikgeschichte.
Eine Zwölftonreihe zu erdenken lag sicher nicht in Beethovens Intention. Interessant wäre es, darüber zu spekulieren, ob er solcher Kompositionstechnik überhaupt Verständnis entgegengebracht hätte, nachdem er ihr schon derart nahe gekommen war – eine solche Erörterung aber sollte Kamingesprächen vorbehalten bleiben.
Fast alle Töne der Chromatik sind in Beethovens Reihe enthalten; nur das *as* fehlt zu einer Zwölftonreihe. Dafür treten die Töne *a d g* zweifach auf; ein Schönberg wird es einem Beethoven wohl nachsehen:

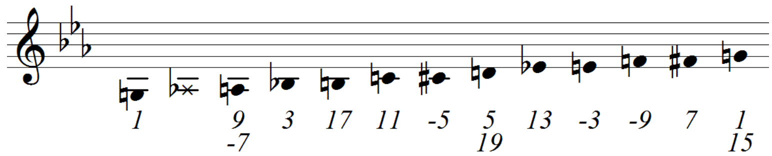


Abbildung 81: Das chromatische Material der Reihe der **Hammerklavierreihe**

10.1.2 Die Terzreihe im Adagio

Auch im ***Adagio*** treten große Teile dieser Terzenreihe auf, wie im ***Finale*** (***Fin242***, Abbildung 77 auf S. 103) in einer Überleitung, nämlich in der Oberstimme der ***Seconda Parte***, jetzt um eine verminderte Quint gerückt, der Grundton ist also *cis*:

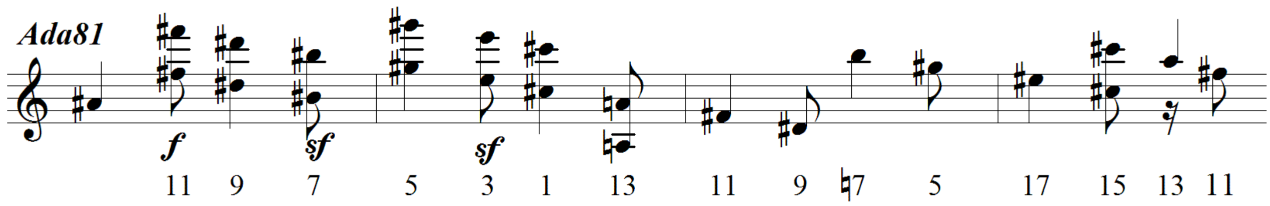


Abbildung 82, ***Ada81***: Die Terzreihe im Adagio

Der vollständige Notentext findet sich in Abbildung 139 auf S. 189.

Der harmonische Mittelpunkt ist hier *Cis-dur*. Das harmonische Umfeld bewegt sich im Wesentlichen um Subdominante *fis-moll* und Dominante *Gis-dur*, so dass die Töne der Terzreihe in anderer Reihenfolge als oben auftreten.
Auffallend: Die Akkorde sind in solchen Umkehrungen notiert, dass sich die Terzreihe in der Oberstimme erkennen lässt.

10.1.3 Sextakkorde, hergeleitet aus der Terzreihe

Beethovens Reihe enthält alle Sextakkorde, insbesondere solche, die aus einem Dur- oder Mollakkord mit zusätzlicher Sexte bestehen (s. Kapitel 10.5 auf S. 113).
Selbstverständlich kann jeder beliebige Akkord aus Schichtungen einzelner Töne einer Zwölftonreihe zusammengesetzt werden; bemerkenswert aber ist die einfache Herleitbarkeit des übermäßigen Akkordes und des Tristanakkordes, die beide aus vier aufeinanderfolgenden Tönen der Terzreihe der Hammerklaviersonate bestehen:

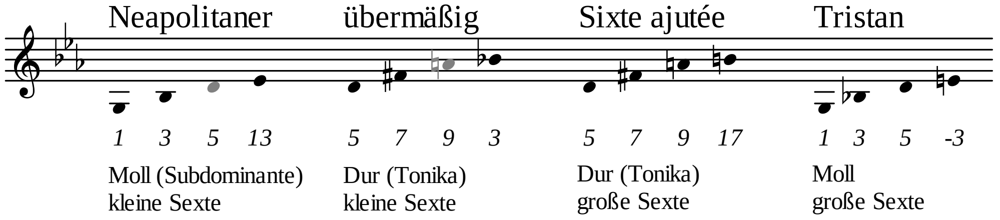


Abbildung 83: In der Reihe enthaltene Sextakkorde

Auch einem Beethoven fließt solcher Art Systematik nicht einfach aus der Feder. Sie kann nur das Ergebnis eines sorgfältig konstruierten intellektuellen Gedankenspiels sein.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes 10.1 „Die Terzreihe der Hammerklaviersonate“ auf S. 102.

10.2 Terzschichtungen

Weiter zum nächsten Abschnitt 10.3 „Terzrückungen“ auf S. 107.

Im „Kompendium“ ***Fin241ff*** (s.o.) stellt Beethoven eine Terzreihe vor. Die gleichen Terzen, übereinander geschichtet statt aufeinander folgend, bilden die Grundlage für ein harmonisches System, das für die Hammerklaviersonate bestimmend ist. Dieses System ist durchaus kompatibel mit zeitgenössischen Harmonik; darüber hinaus aber bildet es eine Erklärung für viele der auftretenden dissonanten oder sonst wie befremdlichen Akkorde und für das häufige Ausbleiben einer Auflösung von Dissonanzen.
All257, im Marcatothema (s. S. 53) der ***Reprise***: der dominantische Grundton *des* fehlt, dann aber Terz *f*, Quint *as*, Septime *ces*, None *d* = *eses* und schließlich die Undezime *ges*, die als Tonika gleichzeitig mit der Dominante erklingt; die „Auflösung“ nach *Ges7* folgt zwei Takte später:[191]

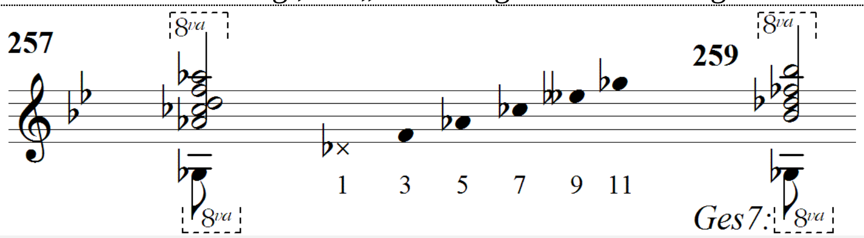


Abbildung 84, ***All257***: Terzschichtung

Zum Kapitel „Marcatothema“ auf S. 53.

Ein markantes Beispiel für exzessives Übereinanderschichten von Terzen bietet die Einleitung zur Instrumentalkadenz des ***Allegro***, die …
Baustelle!

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes 10.2 „Terzschichtungen“ auf S. 106.

[191] Das *Ges* im Bass als Orgelpunkt zu deuten wird den Tatsachen nicht gerecht: Hier, in der ***Reprise***, gibt es keinen Orgelpunkt, im Gegensatz zu der Parallelstelle in der ***Exposition All17*** mit ihrem markanten Orgelpunkt auf der Tonika.

10.3 Terzrückungen

Weiter zum nächsten Abschnitt 10.4 „Die gemiedene Dominante“ auf S. 112.

Zur Systematisierung seien folgende Unterscheidungen getroffen:

- *Medianten* stellen eine Terzrückung in eine entfernte Tonart mit tonartfremden Tönen dar, z.B. die Rückungen *B-dur → G-dur* oder *B-dur → Ges-dur* im ***Allegro***; sie sind wesentliches Merkmal der harmonischen Struktur der **Hammerklaviersonate**. Besonders seit Beethoven, aber auch schon vorher können sie die Quintrückung Tonika – Dominante ersetzen, und zwar nicht nur zwischen 1.und 2. Thema in *Sonatensatzformen*, sondern ganz allgemein in Tonartenbeziehungen zwischen den Sätzen eines Werkes.
  Davon handelt Kapitel 10.3.1 „Medianten “ auf S. 107. Triviale, schon seit Langem genutzte Medianten sind Dur-und Mollparallelen, z.B.: *C-dur → a-moll* und *c-moll → Es-dur* (s. Abschnitt 18.3 „Schneidersche Mediantenbezeichnungen“ auf S. 173).
- *Zyklische Terzrückungen*: Sie setzen sich aus Folgen von Medianten zusammen und basieren auf der Erweiterung des Quintenzirkels zum Terzenzirkel, die alle 24 Dur- und Molltonarten umfasst. Der Terzenzirkel legt die Abfolge von Rückungen um große und kleine Terzen genau fest: s. Kapitel 10.3.2 auf S. 110.
  Sie haben nichts mit der Struktur eines Satzes zu tun, und kaum etwas mit den oben genannten *Medianten*. Von Beethoven werden sie in der **Hammerklaviersonate** in geradezu obsessiver Manier durcheilt, wie sie sich in diesem Ausmaß nirgendwo anders finden lässt.
- *Diatonische Terzrückungen*: Sie verlassen vorgegebene Tonart nicht und stellen ein altbewährtes motivisches Modell dar: s. Abschnitt 10.3.3 auf S. 111.

10.3.1 Medianten

Der Begriff *Mediante* wird 1732 in Johann Gottfried Walthers **Musicalischem Lexicon oder musicalische Bibliothec** erwähnt und bezeichnet dort die große oder kleine Terz zum Grundton eines Dreiklanges.
Schon 1739 wird er in heutigem Sinne, als Rückung der Tonart um eine Terz, verstanden: Johann Mattheson bezeichnet eine solche Mediante zwar als *„unharmonischen Queerstand“*, gesteht aber zu: *„Wenn eine traurige Leidenschafft dadurch ausgedrückt wird, mag es hingehen“*.[192]
Demgegenüber zeigt der Artikel **Mediante** in der **Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der gesamten Tonkunst** (1840) eine Präzisierung: *„in der neuesten Zeit hört man auch von einer Ober- und Untermediante reden. Man versteht auch nicht vielleicht*[193] *die große oder kleine Terz, oder analog der Unterdominante den Ton, der unter der Terz liegt, sondern unter Obermediante diejenige Terz, welche über dem Grundton liegt, und unter Untermediante die, welche unter dem Grundton liegt“*. Damit ist diese Enzyklopädie weitaus fortschrittlicher als Riemanns Gedankenkonstrukt über die Harmonielehre, das in Kapitel „Riemannsche Funktionsbezeichnungen“ auf S. 170 diskutiert werden wird.
Eine das Thema ausschöpfende Abhandlung findet man im Artikel **Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven** von Norbert J. Schneider,[194] s.a. Kapitel 18.3 „Schneidersche Mediantenbezeichnungen“ auf S. 173.
Insgesamt gibt es 192 verschiedene Medianten,[195] hier für *C-dur* und *c-moll* gezeigt; gleichzeitig wird angegeben, wie viele Töne der jeweilige Mediantdreiklang mit dem Grunddrei-klang *C-dur/c-moll* gemein hat:

---

[192] Johann Mattheson, **Der vollkommene Capellmeister**, S. 441.
[193] „nicht vielleicht“ = „überhaupt nicht“.
[194] Norbert J. Schneider, **Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven**, a.a.O. S. 210ff.

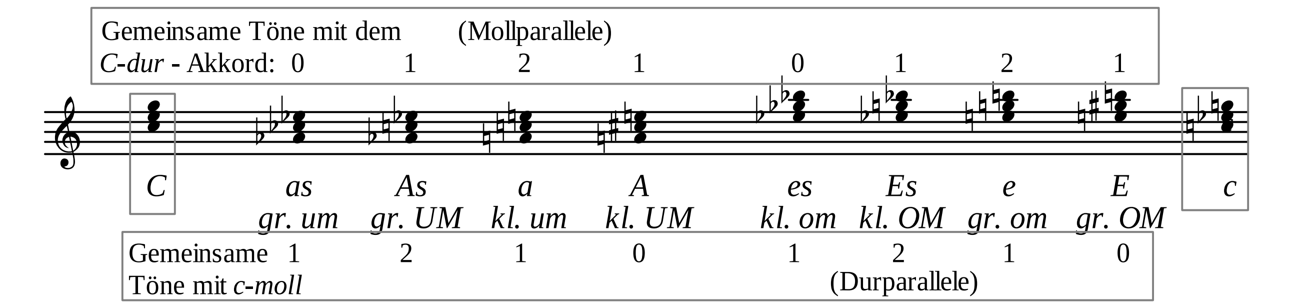


Abbildung 85: Die Medianten von *C-dur* und *c-moll*[196]

Mediantrückungen zwischen erstem und zweiten Thema in einer *Sonatensatzform* statt der sonst üblichen Quintrückung Tonika – Dominante sind keine Seltenheit in Beethovens Kopfsätzen, wie folgende Liste belegt, die gleich mit seiner ersten Klaviersonate beginnt:

Tabelle 55: Mediantrückungen in Kopfsätzen von Beethovens Klaviersonaten

	Tonart des 1. Themas (Grundtonart)	Tonart des 2. Themas in der Exposition	Bezeichnung der Mediante[196]
op. 2 Nr. 1	*f-moll*	*as-moll*	*kl. om*
op. 10 Nr. 1	*c-moll*	*As-dur*	*gr. UM*
op. 13 („**Pathétique**“)	*c-moll*	*es-moll*	*kl. om*
op. 27,1[197]	*Es-dur*	*C-dur*	*kl. Um*
op. 31 Nr. 1	*G-Dur*	*H-Dur*	*gr. OM*
op. 49 Nr. 1	*g-moll*	*B-dur*	*kl. OM*
op. 53 *C-dur* („**Wald-stein“**)	*C-dur*	*E-dur*	*gr. OM*
op. 57 („**Appassionata**“)	*f-moll*	*as-moll*	*kl. om*
op. 78 *Fis-dur*	*Fis-dur*	*Dis-dur*	*kl. UM*
op. 106 (**Hammerklavier**)	*B-dur*	*G-dur*	*kl. UM*
op. 111	*c-moll*	*As-dur*	*gr. UM*

Zum Abschnitt 18.2 „Schneidersche Mediantenbezeichnungen“ auf S. 173.

In Beethovens Sätzen in *Sonatensatzform* treten Mediantrückungen auch zwischen Exposition und Durchführung, innerhalb der Durchführung und in der Überleitung zwischen Durchführung und Reprise auf, wie Norbert J. Schneider[198] detailliert beschreibt. Dem sei hier nichts hinzugefügt.
Auch in anderen Werken Beethovens treten solche Medianten auf, manchmal gleich serienweise. Diese Serien haben, wohlgemerkt, nichts mit dem Terzenzirkel zu tun, der im nächsten Kapitel beschrieben werden wird, also nichts mit dem suchthaften Einsatz von *zyklischen* Terzrückungen in der **Hammerklaviersonate**:[199]

[195] 24 Grundtonarten (Dur und Moll), mit Mediantrückungen nach oben oder unten (= 48), mit Rückungen um eine kleine oder eine große Terz (= 96) und mit Rückungen in eine Dur- oder eine Molltonart (= 192).

[196] Bezeichnungen wie *gr. UM* usw. (große Untermediante) werden im Abschnitt 18.3 „Schneidersche Mediantenbezeichnungen“ auf S. 194 beschrieben.

[197] Der Kopfsatz, ***quasi una Fantasia***, hat nichts mit Sonatensatzform zu tun. Der Mittelteil dieses Satzes steht in der *Mediante C-dur*.

[198] Norbert J. Schneider, a.a.O. S. 214f. Schneider verweist auch darauf, dass in Beethovens Vokalmusik ein „wichtiger Zusammenhang der Bedeutungsschicht ‚Gott‘ bzw. ‚göttlich‘ mit mediantischer Harmonik“ gegeben ist (a.a.O. S. 227f).

[199] zitiert nach N.J. Schneider, a.a.O. S. 220ff.

- **Klaviervariationen „Venni**[200] **Amore**“ WoO 65 (1790): *D-dur*, *B-dur*, *G-dur*, dann *As-dur;*
- **Klaviervariationen „Kind willst du ruhig schlafen**“ WoO 75: *F-dur, D-dur, B-dur*, *Des-dur*, dann *C-dur* und *F-dur;*[201]
- **Klaviervariationen** op. 34:[202] *F-dur, D-dur, B-dur, G-dur, Es-dur, c-moll;* die *Coda* steht dann wieder in *F-dur;*
- **Sonate für Klavier und Violine** op. 24 *G-dur*, ***Scherzo***: *C-dur, A-dur, F-dur*.

Schon diese kurze Liste zeigt, dass von allen möglichen Medianten offensichtlich nur wenige genutzt werden:

Mollmedianten tauchen nur auf, wenn schon die Grundtonart in Moll stand (Ausnahme: op. 34: *Es-dur – c-moll*, also die Mollparallele);

Durmedianten gibt es bei Grundtonarten in Dur und in Moll.

Es treten nur Rückungen auf, bei denen die Dreiklänge von Grundtonart und Mediante mindestens einen gemeinsamen Ton aufweisen (s. Abbildung 85 oben).

Dass es in der Hammerklaviersonate eine besondere Bewandtnis mit der Mediantenrückung *B-dur* → *G-dur* hat, wurde im Kapitel „Eine erstaunliche Koinzidenz: opp. 58, 96, 97, 106 und 133“ auf S. 28 erläutert.

Bei dieser Mediante wird zunächst *B-dur* → *D-dur* angesteuert, und zwar durch Umdeutung des „leeren“ d_0 in ***All37,3***. *D-dur* wird sich kurz darauf als Dominante zu *G-dur* herausstellen, der Tonart des Zweiten Themas.

---

200 Ausnahmsweise mal richtiges Italienisch, der Text stammt ja auch nicht von Beethoven: Es handelt sich um die Zeitform *passo remoto* zum Verb *venire*.

201 Beide Variationen stammen wohl aus Beethovens früher Wiener Zeit.

202 Mark Lindley, Conny Restle, Klaus-Jürgen Sachs: **Beethovens Klaviervariationen op. 34**, Mainz *etc.* 2006.

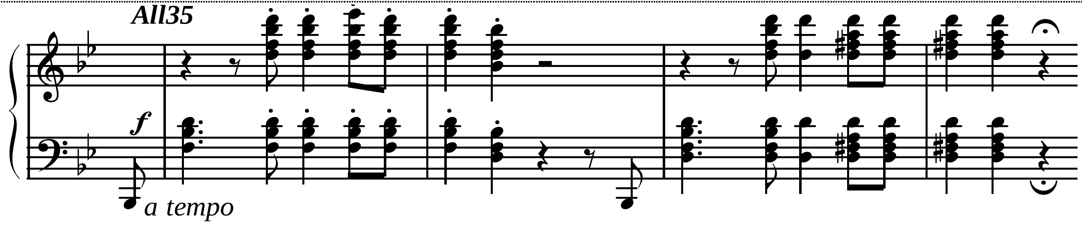


Abbildung 86, ***All35***: Überleitung zum Zweiten Thema des ***Allegro***

In der ***Reprise*** erklingt das Zweite Thema, wie üblich, in der Tonika; dafür wird jetzt das vorhergehende „Marcatothema“ (Erstes Nebenthema, s. S. 53) in die ziemlich entfernt liegende Mediante *Ges-dur* mit Subdominante *ces-moll* gerückt.

Baustelle:
Im ***Adagio*** ab Takt ***Ada27***: s. Abschnitt

Zum Kapitel 15 „Zur Rezeptionsgeschichte der Hammerklaviersonate“ auf S. 133;
zum Abschnitt „Detaillierte Beschreibung des Adagio“ auf S. 70.

In der abschließenden Fuge treten solche Medianten nicht auf. Das ist nachvollziehbar, da diese Fuge mit ihrem *dux* und *comes* (s. Abbildung 43 auf S. 85) deutlich der Beziehung *Tonika – Dominante*, kaum aber Terzrückungen verpflichtet ist.

10.3.2 Zyklische Terzrückungen und der Terzenzirkel

Der Terzenzirkel stellt eine Erweiterung des Quintenzirkels dar und umfasst alle 24 Dur- und Molltonarten. Der Grundton alteriert abwechselnd um eine kleine und große Terz; gleichzeitig wechselt Dur und Moll:

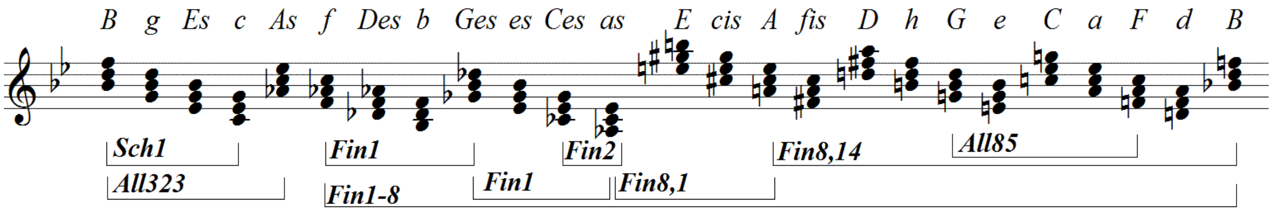


Abbildung 87: Der Terzen- oder Mediantenzirkel

Die Klammern unter dem Notensystem kennzeichnen die in der Hammerklaviersonate auftretenden Folgen von zyklischen Terzrückungen.

Beethoven setzt zyklische Terzrückungen meist asyndetisch[203] hintereinander. Sie stellen nicht wie „strukurelle“ Medianten (s.o.) eine Gliederung eines Satzes dar, sondern bilden motivisches Material. Ihre Reihenfolge ist durch den Terzenzirkel vorgegeben.
Erstaunlich ist, mit welcher Wiederholungswut Beethoven diesen Terzenzirkel in der **Hammerklaviersonate** durchmisst. Das hat nichts mehr mit harmonischer Kühnheit zu tun: Der Hörer wird nur mäßig beeindruckt, eigentlich eher abgeschreckt; s. Kapitel „Ein bemerkenswerter Takt“ auf S. 23, das den Takt ***Fin8*** behandelt. Dieser Takt ist für mich nur wegen des überlagerten rhythmischen, dynamischen u.s.w. ‚Firlefanz’ zu ertragen.
Solche zyklischen Terzrückungen treten im ***Allegro*** auf, überhäufig dann im ***Scherzo*** und ***Largo*** ***(Fin1*** und ***Fin8)***, nie aber im ***Adagio*** und in der ***finalen Fuge***.

[203] *ἀσύνδετος* = unverbunden.

Zu Kapitel 8.1 „Allegro“ auf S. 49;
zu Kapitel 8.4 „Adagio“ auf S. 68;
zu Kapitel 8.5 „Finale: Largo“ auf S. 76;
zu Abschnitt 8.6 „Finale: Fuga, Allegro risoluto“ auf S. 82.

Im ***Scherzo*** werden Mediantrückungen von den jeweils zugehörigen Dominanten gefolgt. Man sollte sich davon überzeugen, dass diese Harmoniefolge im Sinne eines romantischen Harmonieverständnisses weitaus angenehmer klingt als die sonst in diesem Werk übliche asyndetische Aneinandersetzung von Medianten:

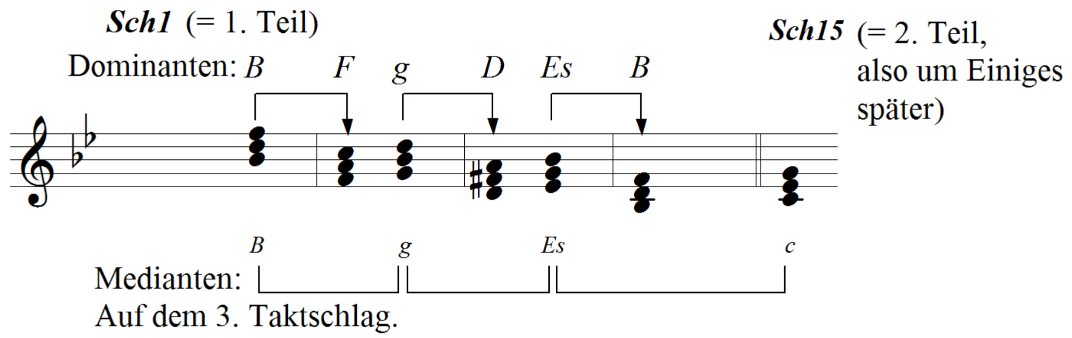


Abbildung 88: Medianten und Dominanten im Thema des ***Scherzo***

Zu Kapitel 8.3 „Scherzo“ auf S. 65.

10.3.3 Diatonische Terzrückungen

Diese Art von Terzrückungen verlässt den Rahmen der vorgegebenen Tonart nicht, ist also keine eigentliche Mediante. Sie ist Allgemeingut vieler Werke in Dur-Moll-Tonalität. Auch hier lässt sich Beethoven vom Wiederholungsteufel verführen, wie das Thema der ***finalen Fuge*** der **Hammerklaviersonate** mit den Terzfolgen *B – g – Es – c – a – F – d – B – g – Es – c* belegt:

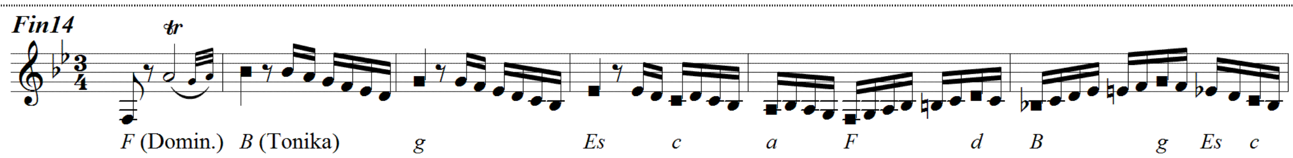


Abbildung 89, ***Fin15***: Diatonische Terzrückungen im Thema der Fuge des ***Finale***

Das wohl bekannteste Beispiel für solche Terzrückungen findet sich bei Johannes Brahms:

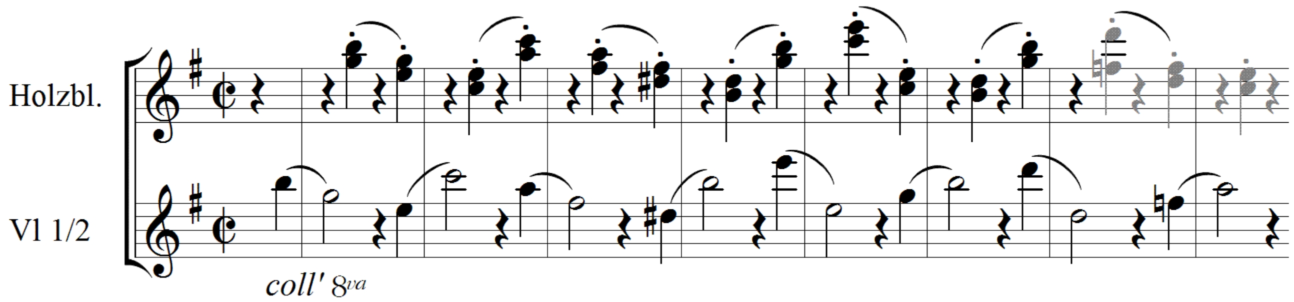


Abbildung 90: J. Brahms, **Symphonie IV** op. 98 *e-moll* (1884-85), Beginn des 1. Satzes

Im letzten Satz dieser Symphonie, Takt ***178***ff, wird dieser Gedanke wiederaufgenommen.

Im Abschnitt 16.1 „Thematische Anspielungen an die Hammerklaviersonate“ auf S. 135 wird auf einen möglichen Bezug dieses Themas zu einer Passage aus dem ***Adagio*** der **Hammerklaviersonate** hingewiesen, deren Notentext in Abbildung 139 auf S. 189 wiedergegeben ist.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes „Terzrückungen“ auf S. 107.

10.4 Die gemiedene Dominante

Weiter zum nächsten Abschnitt 10.5 „Subdominantseptnonakkord“ auf S. 113.

Baustelle!
Stichworte:
Allegro: Nachsatz
Allegro: Ende des Marcatothemas – Überleitung zum Zweiten Thema: *F-dur* / *Des-dur*
Kadenzen im ***Allegro*** in D-dur.
F-dur Dominante in der ***Coda*** des ***Allegro***, die nicht zur Tonika führt.
Dominanten am Anfang des ***Scherzo***: zu jeder Mediante gibt’s auch eine Dominante.
Auftakt zur ***Ricapitulazione*** des ***Adagio***.

Norbert J. Schneider[204] verweist darauf, dass Beethoven besonders bei Werken in der Grundtonart *G-dur* die Dominante *D-dur* für das 2. Thema fast immer gemieden hat. Stattdessen wählt Beethoven:

- *H-dur / h-moll* (also eine Mediante) in der **Klaviersonate** op. 31 Nr. 1;
- *B-dur* (eine andere Mediante) im **Klavierkonzert Nr. 4** op. 58 (s. Abschnitt 5.2 „Eine erstaunliche Koinzidenz: opp. 58, 96, 97, 106 und 133“ auf S. 28);
- *A-dur* (Doppeldominante[205]) in der Klaviersonate op. 79;
- *d-moll* (Molldominante[205]) im **Streichtrio** op. 9 Nr. 1;
- *„Ein modulierendes Thema ohne feste Tonart“*[206] in op. 30 Nr. 2 – Schneider meint wohl die **Sonate für Klavier und Violine** op. 30 Nr. 3.[207]

Als Gegenbeispiele, die eine Dominante in *D-dur* enthalten, nennt Norbert J. Schneider (Er bezeichnet diese Stücke als „rokokoähnlich“):

- Die **Klaviersonate** op. 49 Nr. 2 *D-dur*;
- Das **Streichquartett** op. 18 Nr. 2;

Darüberhinaus gibt es die Violinsonate op. 96 *G-dur*, kaum rokokoähnlich. Das Zweite Thema steht ganz gewöhnlich in *D-dur* steht; danach allerdings folgt ein Exkurs nach *B-dur* (s. Kapitel „Eine erstaunliche Koinzidenz: opp. 58, 96, 97, 106 und 133“ auf S. 28).

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes 10.4 „Die gemiedene Dominante“ auf S. 112.

---

[204] A.a.O. S. 227.
[205] Molldominanten und Doppeldominanten verdienen wegen ihres seltenen Auftretens besondere Aufmerksamkeit, s. Kapitel „Riemannsche Funktionsbezeichnungen“ auf S. 158).
[206] Originalzitat von Norbert J. Schneider.
[207] Lieber Herr Schneider, ein klein wenig mehr Korrekturlesen hätte gut angestanden. Ihr Werk ist voll von falschen Opuszahlen und dergleichen mehr – ähnliches gilt für viele Veröffentlichungen anderer musikwissenschaftlicher Autoren. Und auch ich als Autor dieses Berichtes sitze in einem Glashaus, in dem ich nicht mit Steinen werfen sollte. Verlässlicher sind da Artikel in Nachschlagewerken (gedruckte Lexika, in geringerem Ausmaß auch die Wikipædia): Die sind offenbar manchmal recht sorgfältig korrekturgelesen.

10.5 Subdominantseptnonakkord

Weiter zum nächsten Abschnitt 10.6 „Sextakkorde“ auf S. 114.

Beethoven setzt zwar die Dominante mit ihrem typischen Septnonakkord in der **Hammerklavier-sonate** nur selten ein, dafür bietet er einen harmonischen Leckerbissen: den Septnonakkord auf der *Sub*dominante.[208] Beispiele:

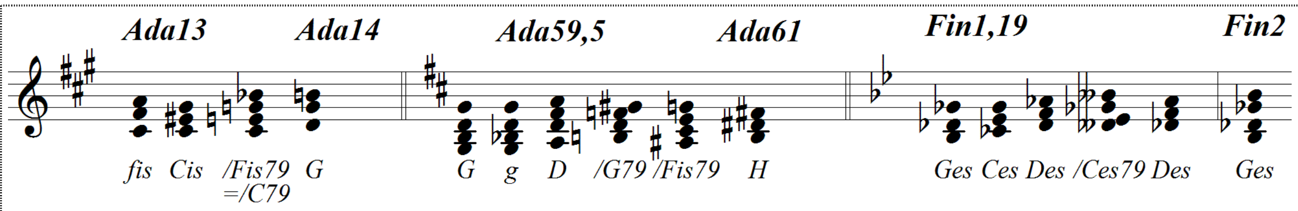


Abbildung 91: Subdominantseptnonakkorde in der Hammerklaviersonate

Vollständiger Notentext: ***Ada13***: Abbildung 32 auf S. 76;
Ada59: Abbildung 29 auf S. 74;
Fin1,19: Abbildung 35 auf S. 79.

Baustelle: ***Ada69***.
Ada13 stellt die Überleitung vom Hauptthema in *fis-moll* zum Seitenthema in *G-dur* dar (s. Abschnitt 8.4.5 auf S. 75). Statt nun, wie sonst so häufig in diesem Werk, die Sekundrückung *fis-moll – G-dur* asyndetisch nebeneinanderzustellen (s. Abschnitt 10.7 „Schusterflecke“ auf S. 121), macht’s Beethoven interessant: Die neue Tonika *G-dur* wird von der Subdominante */C79* erreicht. Gleichermaßen ***Ada61***, wo *H-dur* auf */Fis79* folgt. Der Septnonakkord selbst entsteht in ***Ada13*** durch eine harmonische Umdeutung */Fis79 = /C79*, in ***Ada60*** durch eine Halbtonrückung */Fis79 → /C79*.
Besonders aufschlussreich ist die Partie ***Fin1,19***: Hier ist das harmonische Umfeld fest umrissen: Tonika *Ges-dur*, Subdominante *Ces-dur* und Dominante *Des-dur*. Die Subdominante */Ces79* folgt auf die Dominante *Des*. Die abschließende Tonika *Ges* wird über den Dominantseptakkord */Des79* (Ganztonrückung */Ces79 – /Des79*) erreicht.
… Baustelle!

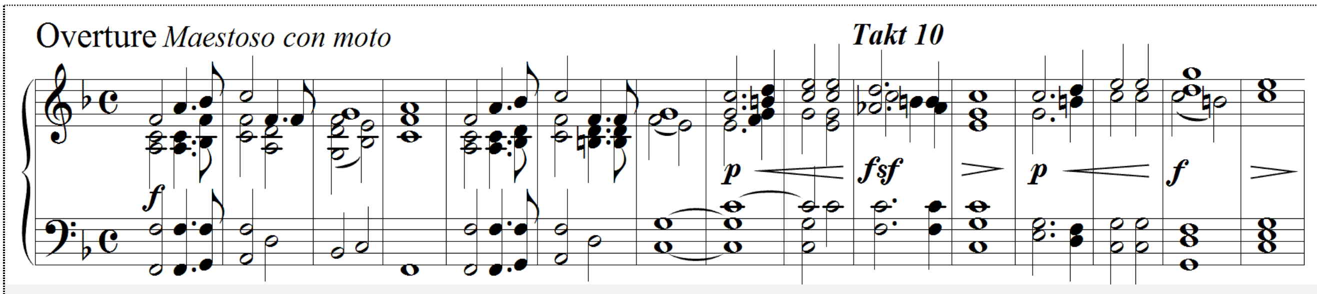


Abbildung 92: Felix Mendelssohn Bartholdy, Overture **Athalia** op. 74 *F-dur* (1845)

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes 10.5 „Subdominantseptnonakkord“ auf S. 113.

[208] Ein Septnonakkord auf der Subdominante liegt offenbar außerhalb desVorstellungsvermögens der Herren Riemann & Co. (s. Abschnitt 18.1 „Riemannsche Funktionsbezeichnungen“ auf S. 158). Heute hat man dafür zusätzliche Symbole erfunden wie SDV, was wohl SubDominant-Vermindert bedeuten soll. Es steht außer Frage, dass die Erfindung eines neuen Symbols keinerlei Erkenntnisgewinn mit sich bringt.

10.6 Sextakkorde

Weiter zum nächsten Abschnitt 10.7 „Schusterflecke“ auf S. 121.

In diesem Kapitel werden Sextakkorde behandelt, die aus Dur- oder Mollakkorden unter Hinzufügung einer kleinen oder großen Sext bestehen, alles Akkorde, die sich *nicht* auf eine Umkehrung von Dur- oder Mollakkorden zurückführen lassen.[209]
Alle denkbaren Kombinationen werden hier erwähnt:

- Moll mit kleiner Sexte: der *neapolitanische Sextakkord* (s. Kapitel 10.6.1 unten), typischerweise in subdominantischer Funktion, z.B. ***All368*** *es-moll* mit kleiner Sexte *ces* (s. Abbildung 93 auf S. 115).
- Dur mit kleiner Sexte oder *übermäßiger Terzakkord* (Kapitel 10.6.3 auf S. 117): z.B. ***All392*** (Abbildung 97): *B-dur* als Tonika mit kleiner Sexte *ges* im Bass.
- Dur mit großer Sexte, die *sixte ajoutée:*[210] z.B. der Schlussakkord von G. Mahlers **Lied von der Erde** *(C-dur* mit großer Sexte *a*) oder der Beginn von Beethovens **Klaviersonate** op. 31 Nr. 3: *As-dur* mit großer Sexte *f* (s. Abbildung 99 auf S. 118. Bis heute gängiges Stilmittel auch in der Unterhaltungsmusik, nicht aber in der **Hammerklaviersonate**, in der Stilmittel der Unterhaltungsmusik sonst nicht gescheut werden.
- Moll mit großer Sexte (*Tristanakkord;* s. Kapitel 10.6.4 auf S. 117): Beethovens Akkord in der **Klaviersonate** op. 31 Nr. 3: *as-moll* mit großer Sexte *f* (in der Überleitung zum 2. Thema). Das darf nicht verwechselt werden mit der ***Sixte ajoutée*** (*As-dur* mit großer Sexte *f;* s.o.) gleich zu Beginn selbigen Satzes.

Eine grundverschiedene, nicht mit Sextakkorden zusammenhängende Beurteilung dieses Akkordes wird in Kapitel 10.6.6 auf S. 120 dargestellt. Das soll demonstrieren, dass Kategorisierungen solcher harmonischer Vorgänge kaum jemals eindeutig sind.
R. Wagners gleichklingender *Tristanakkord* aus **Tristan und Isolde** kann, neben vielen anderen Deutungen, als ein solcher Sextakkord interpretiert werden: *gis-moll* mit großer Sexte *f = eis;* s. Abbildung 100 auf S. 119.
Dazu kommt noch Chopins Akkord aus der **Ballade Nr. 1** op. 23 *g-moll* (vor 1831) und Schuberts Akkord aus dem **Streichquartett** *c-moll* **D 703** (1820), der zu allem Überfluss auch noch mit der kleinen Septime garniert ist, s. Abbildung 102 auf S. 119. In der **Hammerklaviersonate** ist ein um eine weitere Dissonanz erweiterter Tristanakkord eine mögliche Erklärung für den Terzquartsextnonakkord (s. Abschnitt 10.9 auf S. 124).
Hier verlässt die Harmonielehre den Rahmen gesicherter Eindeutigkeit: Je nach musikalischem Kontext und je nach Blickwinkel des Analysten steht eine Vielzahl miteinander konkurrierender Interpretationen offen.

10.6.1 Neapolitanischer Sextakkord: Moll mit kleiner Sexte

Es handelt sich um einen Moll-Akkord, typischerweise in subdominantischer Funktion, zu dem die kleine Sexte entweder gleichzeitig zur Quinte (sehr selten und sehr dissonant), alternierend mit der Quinte (manchmal, z.B. in ***All368****,* s.u.) oder statt der Quinte (in den meisten Fällen) erklingt. Diese Sexte führt dann durch Halbtonrückung nach unten zur Tonika („Leitton von oben“), und das immer mit erheblichem Affektgehalt.

---

[209] Folglich bleibt im Folgenden der Quartsextakkord unerwähnt; vgl. Kapitel „Systematische Funktionsbezeichnungen“ auf S. 158, in dem die von Jean-Philippe Rameau geprägte Idee der *basse fondamentale* verfolgt wird: Triviale Akkordumkehrungen bleiben unerwähnt, es sei denn, sie hätten satztechnische Signifikanz.
[210] Jean-Philippe Rameau, **Traité de'l harmonie**; H. Riemann, **Handbuch der Harmonielehre**.

Zunächst einer der auffallendsten Quintsextakkorde der Hammerklaviersonate. Mit ihm beginnt die ***Coda*** des ***Allegro***: das *ces*^{2} weist als „Leitton von oben“ zur Tonika *B-dur*, die allerdings erst sehr viel später erklingen wird.

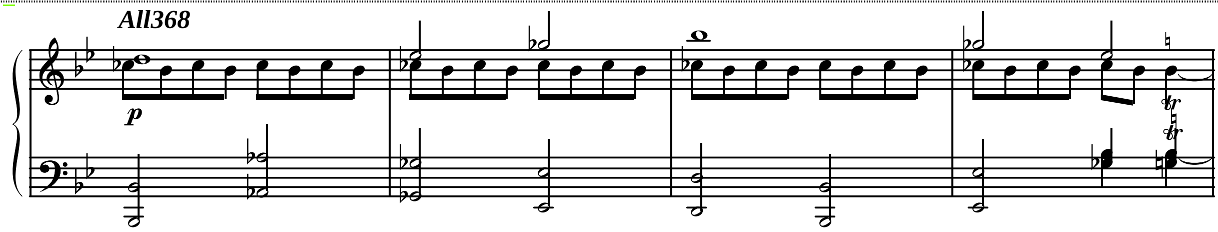


Abbildung 93, ***All368***: ***Coda*** des ***Allegro***, Neapolitanischer Sextakkord

Subdominante *es-moll* mit Quinte *b*^{1} und, dazu alternierend,
neapolitanischer kleiner Sexte *ces*^{2} in der Mittelstimme.

Zur Präzisierung soll erwähnt werden: In ***All368*** (Abbildung 93) handelt es sich um einen „echten“ Neapolitaner: Die Subdominante *es-moll*, zu der im Kontext klar deklarierten Tonika *B-dur*, ist durch *es-ges-b* ***(All369)*** eindeutig festgelegt, und die neapolitanische Sexte *ces* alterniert mit *b*, der Quinte zur Subdominante *es*.

10.6.2 Neapolitanische Halbtonrückung

Neapolitanische Sextakkorde mit Quint *und* Sext wie in ***All368*** sind Ausnahmen: Usus ist, die Quinte wegzulassen, im oben genannten Beispiel wäre das das *b*. Übrig bliebe dann der Akkord *es-ges-ces*. Jetzt aber ist die Subdominante *es-moll* existentiell in Frage gestellt; denn *es-ges-ces* ist nichts Anderes als *Ces-dur*. Das Verhältnis von *Ces-dur* zur Tonika *B-dur* hat nichts mehr mit einer Subdominante zu tun. Stattdessen handelt es sich um die Halbtonrückung *Ces-dur – B-dur*, also um einen Schusterfleck. Das außergewöhnlich häufige Auftreten von Schusterflecken in der Hammerklaviersonate wird auf S. 121 behandelt.

Hier einige Beispiele für neapolitanische Halbtonrückungen in der Hammerklaviersonate:

- ***All90***: In dieser bitonalen Passage erklingt neapolitanisches *Des-dur* in Mittel- und Unterstimme gleichzeitig zum subdominantischen *f-moll* der Oberstimme, und beides führt zur Tonika *C-dur*; s. Abbildung 106 in Kapitel 10.8 auf S. 124.
- ***Adagio***: Das Hauptthema in *fis-moll* wechselt mit dem Seitenthema *G-dur* (S. 75).

Offen soll bleiben, ob es sich beim „Neapolitaner“ um einen Sextakkord, um eine Halbtonschusterei oder vielleicht auch nur um eine Mystifikation der Harmoniekundler handelt.

Hier ein Beispiel für eine eindeutige Halbtonrückung:

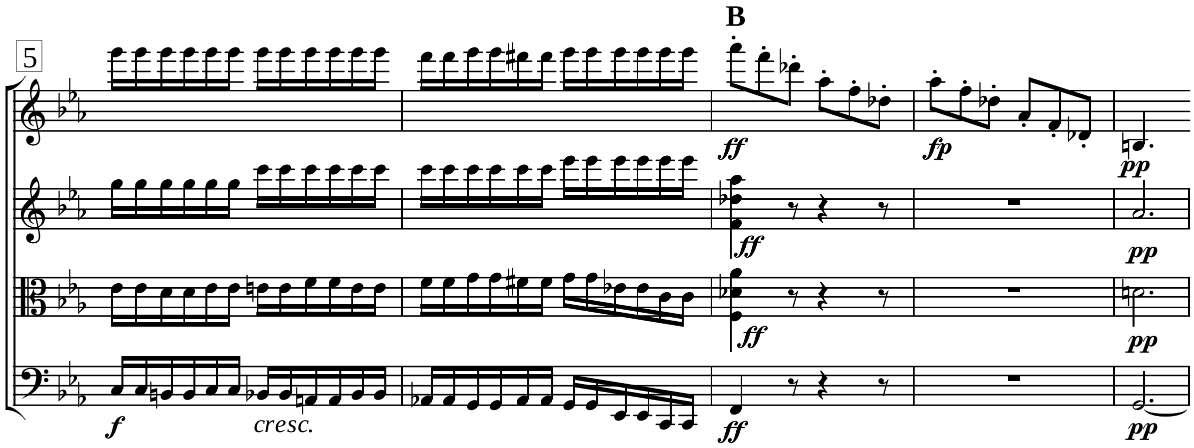


Abbildung 94: Franz Schubert, **Streichquartett** D 703 *c-moll* (1820)[211]

Bei J.S. Bach (**Wohltemperiertes Klavier Teil II, Fuga 17** BWV 887 *As-Dur* tritt eine neapolitanische Halbtonrückung auch nach einem Dur-Akkord auf, nämlich *Heses-dur* (in Takt ***46***; kennen Sie ein weiteres Beispiel von *Heses-dur* in der Musikgeschichte? Ich nicht!) nach *As-dur;* allerdings war im vorhergehenden Takt auch *as-moll* auch schon mal ganz kurz zum Vorschein gekommen:
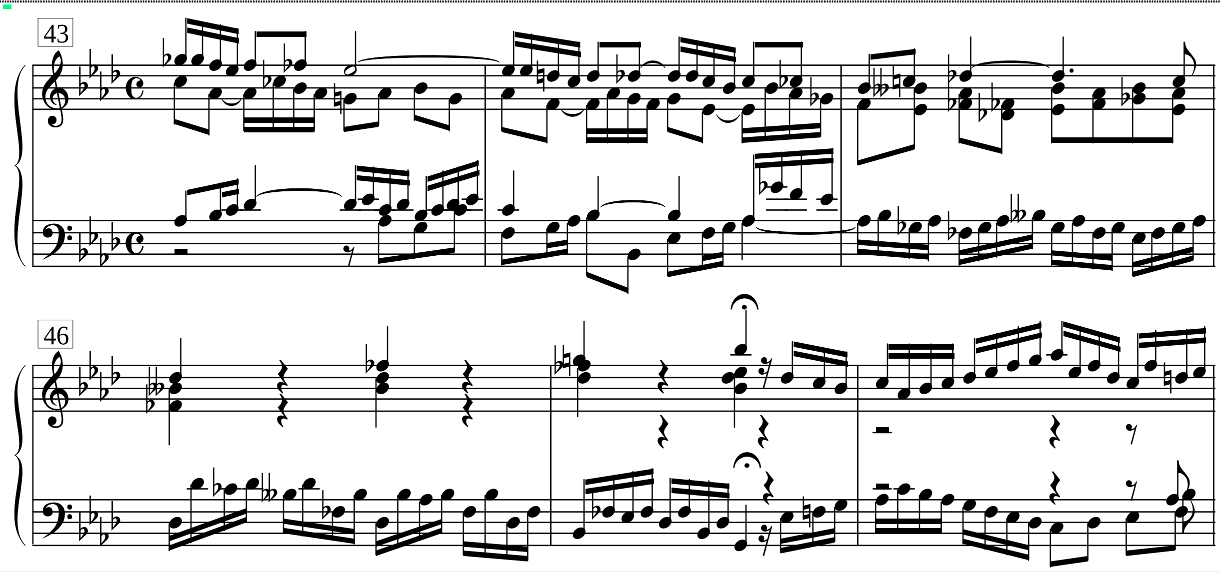


Abbildung 95: J.S. Bach, **Wohltemperiertes Klavier** Teil II, **Fuga 17** *As-dur*

Neapolitanisches *Heses-dur* in Takt ***46***.

... und dann gibt es ja noch den Neapolitaner in seiner reinsten Form, die Apotheose des Neapolitaners, reduziert auf den „Leitton von oben“, natürlich wieder bei Schubert, im allerletzten Takt seines **Streichquintettes**:

[211] Beachtung sollte auch der letzte hier abgebildete Takt finden: Nach Tonika *c-moll* und subdominantischem Neapolitaner *Des-dur* folgt die Dominante *G-dur* – was aber soll das gleichzeitig erklingende a^1 in Vl2?
Außerdem erwähnenswert: der Tetrachord im Cello (Takt ***5***), das Prinzipalthema dieses Satzes; s. Fußnote <u>215</u> auf S. <u>113</u>.

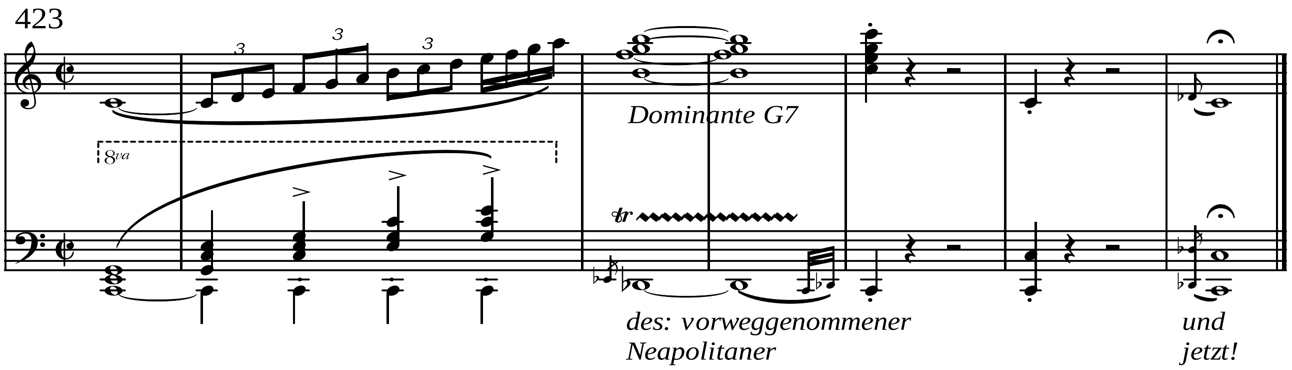


Abbildung 96: Franz Schubert, Schluss des **Streichquintettes** D 956 *C-dur* (1828)

10.6.3 Übermäßiger Akkord: Dur mit kleiner Sexte

Ein anderer erwähnenswerter Sextakkord der **Hammerklaviersonate** besteht aus der Tonika *B-dur*, der orgelpunktartig ein *ges*, alternierend mit der Quinte *f*, unterlegt ist. Der Unterschied zum neapolitanischen Sextakkord besteht darin, dass die kleine Sexte nicht der Moll-Subdominante, sondern der Dur-Tonika hinzugefügt wird.

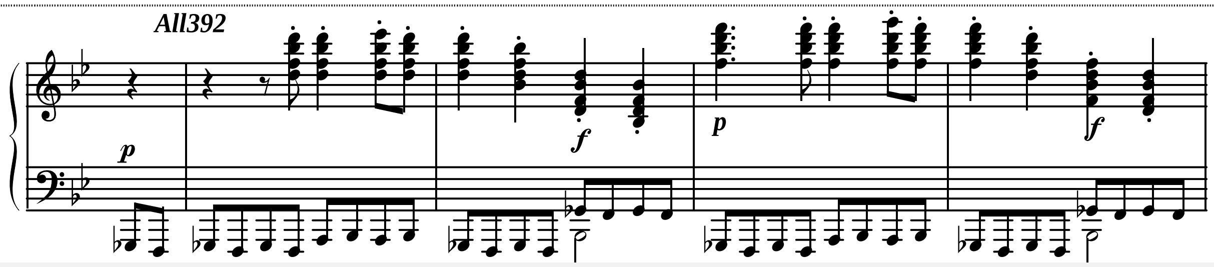


Abbildung 97, ***All392***: Tonika *B-dur* mit dissonantem *ges* im Bass

Dieser Akkord kann unter zwei verschiedenen Aspekten betrachtet werden:

- Die Töne *b – d – ges=fis* stellen einen konstituierenden Bestandteil der Terzreihe der **Hammerklaviersonate** dar (s. Kapitel 10.1 auf S. 102).
- Das *ges* bildet den Schluss einer äußerst langen Folge von Schusterflecken, die schon in der Überleitung zur ***Coda*** beginnt (Kapitel 10.7 auf S. 121, besonders Abbildung 104); darauf folgt nur noch die Dominante *F7* und die Schlusstonika.
  Diese beiden Aspekte sind miteinander kaum vereinbar: Dazu sind die Grundlagen zu unterschiedlich: Terzreihe *vs.* Sekundreihe. Also bleiben folgende Erklärungen:
- Zufall: Dann habe ich den Sachverhalt überinterpretiert.
- Beethoven legt nicht jedes Detail des Werkes von vornehinein vollständig fest, sondern komponiert zunächst auch seiner Intuition folgend. Ein in sich geschlossenes Gesamtkonzept, dazu gehört auch die Terzreihe und die Schusterfleckeritis, entwickelt er dann im Verlauf des Kompositionsprozesses. Für diese Interpretation spricht „Der spät hinzugefügte Auftakt“ im ***Adagio*** (S. 70).

Zu Kapitel „Allegro“ auf S. 49.

10.6.4 Der Tristanakkord: Moll mit großer Sexte

Diese Art von Sextakkord, *vulgo* nach einer Oper von R. Wagner (s.u.) „Tristanakkord“ genannt, gehört in das Umfeld eines Akkordes aus Beethovens **Klaviersonate** op. 31 Nr. 3:

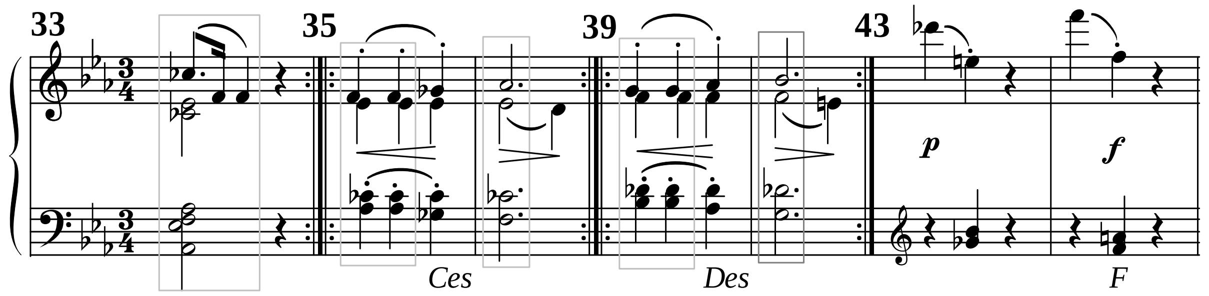


Abbildung 98: *as-moll* mit großer Sexte *f* in Beethovens **Klaviersonate** op. 31 Nr. 3 (1802) [212]

Takt ***39*** beinhaltet eine Rückung dieses Akkordes um einen Ganzton.

Satztechnisch erscheint dieser in der Überleitung zum 2. Thema erscheinende Akkord eher peripher,[213] aber: Schon der Beginn dieser Sonate besteht aus einem bemerkenswert ähnlichen Akkord: *As-Dur* mit großer Sexte *f*, also einer *Sixte ajoutée*:

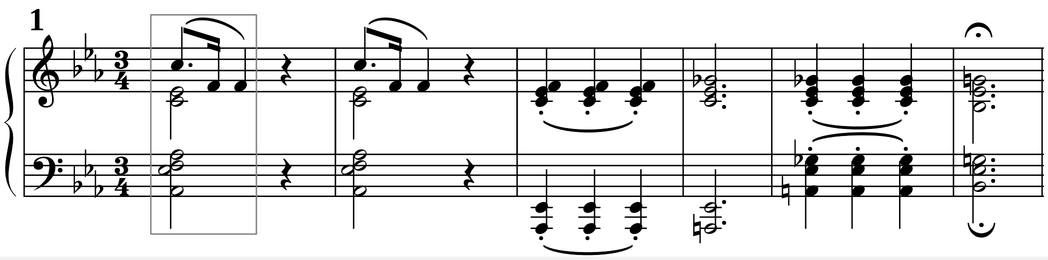


Abbildung 99: Beginn von Beethovens **Klaviersonate** op. 31 Nr. 3: *As-dur* mit *Sixte ajoutée*.

Frage an den verehrten Leser: Wo bleibt eigentlich die Grundtonart *Es-dur?*[214]

Damit liegt eine Interpretation des Tristanakkordes als Sextakkord (Moll mit großer Sexte) nahe: Man beachte die völlig notengetreue Übereinstimmung zwischen Takt ***1*** und Takt ***33*** – keine Umkehrung, keine Transposition, nur die Rückung *As-Dur* → *as-moll,* jeweils mit großer Sexte *f*.

Diese Art von Harmonik ist mehrdeutig: Dass statt der Interpretation des Tristanakkordes als Sextakkord auch noch (mindestens) eine andere, völlig verschiedene Deutung möglich ist, soll in Kapitel 10.6.6 auf S. 120 diskutiert werden.

Beim viel zitierten Namensgeber, Wagners Oper **Tristan und Isolde**, treten solche Mehrdeutigkeiten klar zu Tage: die Weiterführungen dieses Akkordes (von Auflösungen kann man ja nicht sprechen) führen zwar schließlich zur Dominante *E* einer äußerst fiktiven Tonika *a-moll* bzw. in Takt ***7***, um eine Terz gerückt (Mediante !), zur Dominante *G*. Jedes Mal treten verschiedenen Akkorde auf (Dominantseptakkord, Dominante, Dominantseptnonakkord):

---

212 Die Wiederholungszeichen dienen dazu, den harmonischen Nukleus dieser Passage optisch hervorzuheben. Im Original sind die Wiederholungen ausgeschrieben und beinhalten darüber hinaus Oktavtranspositionen.

213 Dieser Akkord tritt in der Reprise nicht wieder auf.

214 Antwort: Sie erscheint ganz, ganz kurzfristig in Takt ***8***, und dann im 2. Thema der Reprise.

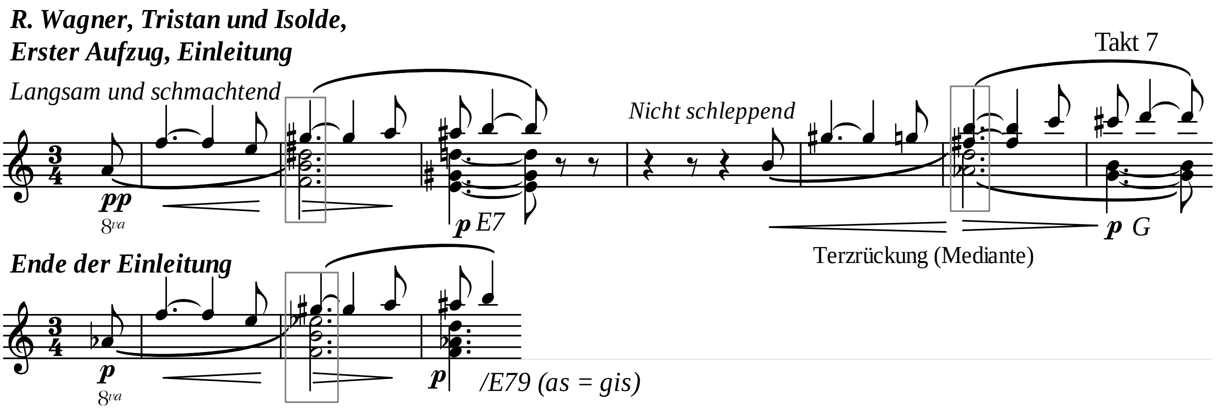


Abbildung 100: R. Wagner, aus der Einleitung zu **Tristan und Isolde** (1865)

10.6.5 Weitere präwagnerische Beispiele für den Tristanakkord

Ein Tristanakkord tritt auch bei Chopin auf:

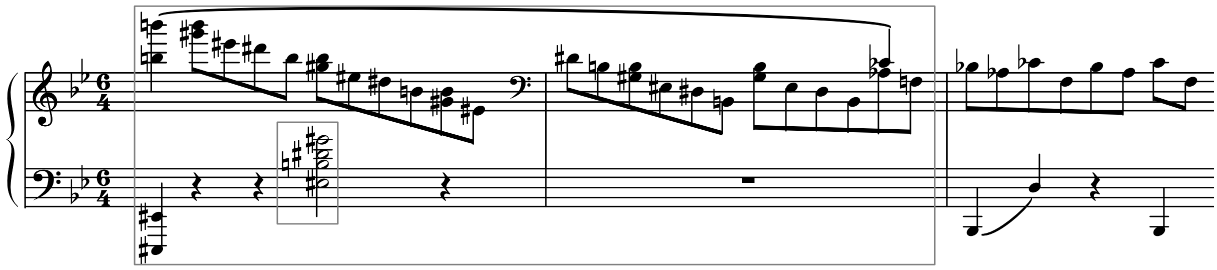


Abbildung 101: Frédéric Chopin: **Ballade Nr. 1** op. 23 *g-moll* (vor 1831), Takt ***123***

Bemerkenswert: Bei Chopin und Wagner gehören diese Akkorde zu den Tonarten *as-moll – gis-moll*, genau wie bei Beethoven. Es ist kaum zu verkennen, dass Chopin und Wagner ihr Vorbild Beethoven kannten, zu dem sie ihre Referenz aufzeigen und dem sie ihre Reverenz erweisen wollten.

Ein Kandidat für den Tristanakkord tritt auch bei Schubert auf, und zwar mit weitaus gesteigerter Dissonanz:

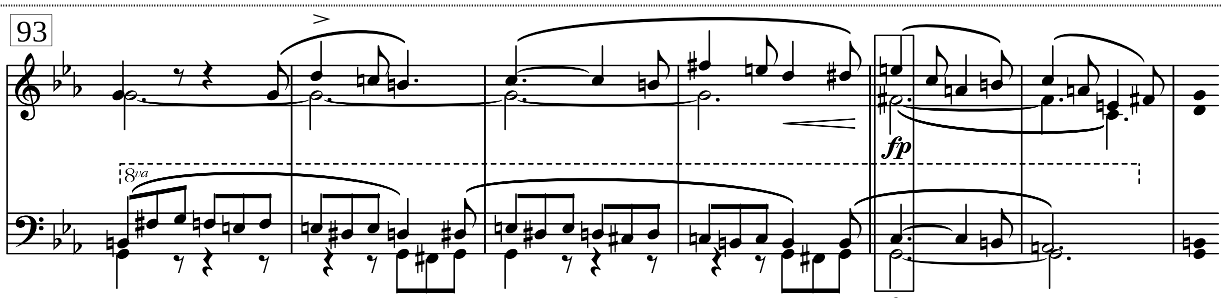


Abbildung 102: Franz Schubert, **Streichquartett** D 703 *c-moll* (1820)

Wir finden im Takt ***97*** dieses **Streichquartettes** *a-moll* mit großer Sexte *fis*, und das auch noch dissonant über dem Orgelpunkt *G: a – c* ^{2}- e^{2} - fis^{1} - *G*, also ein Gegeneinanderklang mit kleiner Terz, Quint, großer Sext und kleiner Sept. Hier dürften die Quartettspieler unterschiedliche Beurteilungen abgeben:

- Die 1. Geige sagt: Dies ist klares *a-moll*, also zusammen mit dem *fis* der 2. Geige ein eindeutiges Auftreten des Tristanakkordes.
- Die 2. Geige kann dem nur zustimmen; denn sonst stünde sie mit ihrem zum *G* des Basses dominantischen *fis* und darauffolgendem *c* allein und dissonant auf weiter Flur.
- Die Bratsche schwenkt nach zwei Tetrachorden[215] in *g-moll* und *e-moll* (Takt ***93***/***95***; Mediante; Tetrachorde jeglicher Form bilden das Hauptthema und die Hauptidee dieses Satzes; das ist der Musikforschung bisher wohl entgangen, die verzweifelt nach *dem einzigen* 1. Thema sucht) in das *a-moll* der 1. Geige ein.
- Der Orgelpunkt *G* im Cello passt zu den Tetrachorden der Bratsche in *g-moll* und *e-moll* in den vorhergehenden Takten 93-96 und bleibt dann einfach liegen, ohne sich im Geringsten um das *a-moll* und das *fis* in den Geigen zu kümmern. Also: ein klarer Fall von Bitonalität (eigentlich sogar Tritonalität)!

Schubert löst dieses Chaos friedvoll, wenn auch keinerlei Konvention folgend, nach *G-dur*, dem Orgelpunkt, auf.
Chopin unterstreicht den subdominantischen Charakter seines Akkordes *(gis-moll = as-moll)*, indem er unmittelbar eine Dominante *B7* folgen lässt.
Bei Wagner und Beethoven dagegen folgt diesem Sextakkord keineswegs eine Konsonanz:
Wagner führt im **Tristan** mit Septparallelen f^1-$dis^2 \rightarrow e^1$-d^2 (was das wahrlich wähnens- und wundernswerte war!) zum Septakkord *E7:* e^1-gis^1-d^2-h^2, allerdings nur beim ersten Auftreten dieses Akkordes (s. Abbildung 100 auf S. 119; man beachte die unterschiedlichen Weiterführungen!). Zu den Myriaden von Abhandlungen darüber (die sich meist nur um das erste Auftreten in der genannten Oper kümmern) soll hier nichts hinzugefügt werden.
Beethovens Weiterführung dieses Akkordes aber verdient kaum weniger Beachtung:

10.6.6 Beethovens Behandlung des Tristanakkordes

Beethoven erreicht nach Wiederholung seines Akkordes (s. Abbildung 98 auf S. 118, Takt ***35***) zwischenzeitliches *Ces-dur*, das als Subdominante einer fiktiven Tonika *Ges-dur* gedeutet werden kann. In bilderbuchartig vierstimmigem Satz wird sofort wieder zum Ursprungs-(= Tristan-)akkord (Takt ***36***) zurückgeleitet, jetzt mit Oktavvertauschung: f^1-ces^2-es^2-as^2. Noch im selben Takt folgt der Septnonakkord f^1-ces^2-d^2-as^2, gekennzeichnet durch den Übergang $es^2 \rightarrow d^2 = eses^2$, während der Rest des ursprünglichen Akkordes unverändert bleibt.
Wohl Jeder wird Beethovens Übergang $es^2 \rightarrow eses^2$ als Auflösung empfinden: Direkt vorher erklang die Subdominante *Ces-dur*, und dann führt dieser Übergang zum dominantischen Septnonakkord */Des79* (f^1-ces^2-$eses^2$-as^2).
Der schon zuvor und dann zwischen Subdominante und Dominante auftretende „Tristanakkord" erfährt hier eine neue Einordnung: Er wird als Vorhalt zur Dominante */Des79* empfunden. Er offenbart sich als alterierter, wohl kaum je in einer Harmonielehre erwähnter Septnon-akkord */Des79+* mit dissonanter großer None es^2. Dieser Akkord erfährt seine Auflösung durch den weniger dissonanten, dominantischen Septnonakkord */Des79*.
Überraschung: Der Tristanakkord kann als Moll-Akkord mit großer Sexte, genau so gut aber auch als Septnonakkord mit dissonanter großer None interpretiert werden.

---

[215] Tetrachorde bildeten die Basis des antiken griechischen Tonartensystems *σύστημα τέλειον* (*sýstēma téleion*: vollständige Vereinigung). Sie bestehen aus vier absteigenden Tönen, zweimal durch ein Ganztonintervall und einmal durch ein Halbtonintervall getrennt. Die Position des Halbtonintervalls innerhalb der vier Töne gibt einen Hinweis auf die Tonart – aber, oh ihr armen alten Griechen!, zur genauen Festlegung einer Tonart waren mindestens zwei Tetrachorde notwendig. Schon die Beschreibung einer Oktave mittels Tetrachorde war ein äußerst schwieriges Unterfangen. Das alles gehört in den Umkreis der pythagoreischen Geheimlehre, die in Fußnote auf S. 27 erwähnt wurde.
Eine Schuberts **Quartett** *c-moll* noch übertreffende Orgie aller möglichen Tetrachorde veranstaltet J.S. Bach in der ***Ciaccona*** der **Partia für Violine Solo** *d-moll* BWV 1004.

Wer erhofft, Beethoven komme nach Subdominante *Ces-dur* und Dominante */Des79* zu einer Tonika *Ges-dur*, wird bitterlich enttäuscht: Wie so oft in dissonanten Passagen lässt Beethoven statt einer konsonanten Auflösung einen Schusterfleck folgen, also eine Sekundrückung der gleichen Dissonanz, um schließlich die Tonart des Zweiten Themas, *B-dur*, zu erreichen. Solche Schusterflecke werden im nächsten Kapitel behandelt:

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes 10.6 „Sextakkorde“auf S. 114.

10.7 Schusterflecke

Weiter zum nächsten Abschnitt 10.8 „Bitonalität“ auf S. 123.

Auch Rosalie oder Vetter Michel genannt, nach Liedern (***„Rosalia mia cara“***, ***„Gestern Abend war Vetter Michel da“***), in denen Melodieabschnitte um einen Ganz- oder Halbton versetzt wiederholt werden, und zwar mit Tonartenrückung und mit unhemmbarer Wiederholungswut, zumindest bei Beethoven und auch in moderner Unterhaltungsmusik. Paradebeispiel: das moderne Kirchenlied ***„Danke für …***“, das sich um eine ganze Oktave hochschustert. Ähnliches wurde allerdings schon von Beethoven in den letzten Takten des 1. Satzes der **Hammerklaviersonate** vorweggenommen (s.u.: Abbildung 104).
Beethoven selbst hat eine Stelle aus einem **Walzer** von Anton Diabelli,[216] dessen Thema seinen 33 **Variationen** op. 120 zu Grunde liegt, explizit als Schusterfleck bezeichnet:

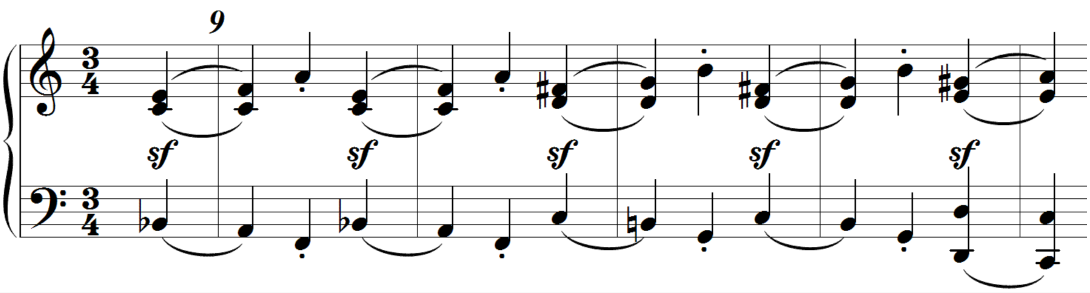


Abbildung 103: Beethoven, **Variationen** op. 120 (Diabelli-Variationen), Thema, Takt ***9***

Man beachte, dass ein Schusterfleck keinen Unterschied zwischen einer Halb- und einer Ganztonrückung macht; das stellt ein kaum zu lösendes Problem für Riemannsche Funktionsbezeichnungen (s. S. 170) dar.

---

[216] Der Verleger und Komponist Anton Diabelli (1781 – 1851) hatte fünfzig der seinerzeit berühmtesten Komponisten veranlasst, für *Anton Diabellis vaterländischen Kunstverein* eine Serie von Variationen über ein von ihm vorgegebenes Walzerthema zu schreiben – sicher eine der erfolgreichsten *PR*-Kampagnen aller Zeiten. Die Beiträge stammen u.a. von Karl Czerny, Johann Nepomuk Hummel, Conradin Kreutzer, Franz Liszt (veröffentlicht mit dem Zusatz: *„Knabe von 11 Jahren“*), Ignaz Moscheles, Wolfgang Amadeus Mozart (natürlich W.A. Mozart junior; es handelt sich um den von Mutter Constanze willkürlich und aus Gewinnstreben umbenannten Sohn Franz Xaver Wolfgang Mozart!), Franz Schubert und Simon Sechter.
Auch Erzherzog Rudolph von Österreich (s. S. 21) hat höchstselbsten eine Variation in Form einer Fuge beigesteuert (s. Abschnitt 17.7 „Alphabetische Liste von Fugenkomponisten“ auf S. 165).
Beethoven schrieb nach anfänglichem Zögern gleich 33 Variationen über dieses Thema, die er separat, ohne sich mit der übrigen *plebs* gemein zu machen, in Diabellis Verlag veröffentlichen ließ. Hans von Bülow bezeichnete dieses Werk als *„Mikrokosmos des beethovenschen Genius, ja sogar* [als] *Abbild der ganzen Tonwelt im Auszug“*.

Dafür, dass es sich um ein Stilmittel der Trivialmusik handelt, hat Beethoven solche Schusterflecke in seiner Hammerklaviersonate mit bemerkenswerter Hartnäckigkeit eingesetzt, und zwar gerade an Stellen, die sich durch andere harmonische Besonderheiten auszeichnen:
Besonders auffallend hört sich die Einleitung zur Instrumentalkadenz des ***Allegro All71****ff* an, die schon in Kapitel 10.2 auf S. 106 beschrieben wurde (Abbildung 4 auf S. 24). Hier werden verquerste dissonante Dissonanzen geschustert, gerahmt von einer Folge von Septakkorden *H7 A7 G7 Fis7 E7 D7*.
Das Marcatothema (s. Abbildung 9 auf S. 53) ist geschustert: *B-dur – c-moll – (d-f-as) – Es-dur* in ***All17***ff.
Die Halbtonrückung *h-moll – c-moll* in der Überleitung zum Zweiten Thema in der ***Reprise All278*** (s. Tabelle 2 „Die harmonischen Vorgänge in ***Exposition*** und ***Reprise*** des ***Allegro***“ auf S. 51) lässt sich am besten als Schusterfleck erklären. Die ***Coda*** des Allegro, samt der vorangehenden Überleitung, besteht aus nichts als Schusterflecken. Zunächst eine Übersicht:

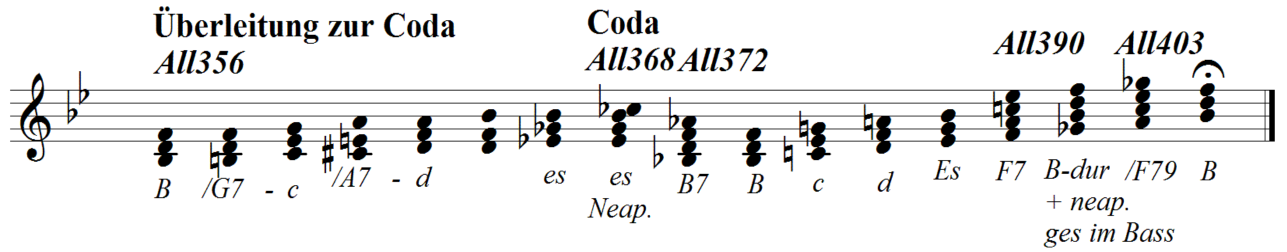


Abbildung 104, ***All356***: Schusterflecke: Die harmonischen Vorgänge in der ***Coda*** des ***Allegro***

Zum Abschnitt „Übermäßiger Akkord: Dur mit kleiner Sexte“ auf S. 117.

Hier der Kontext um die „fundamentale Dominante“ in ***All390***:
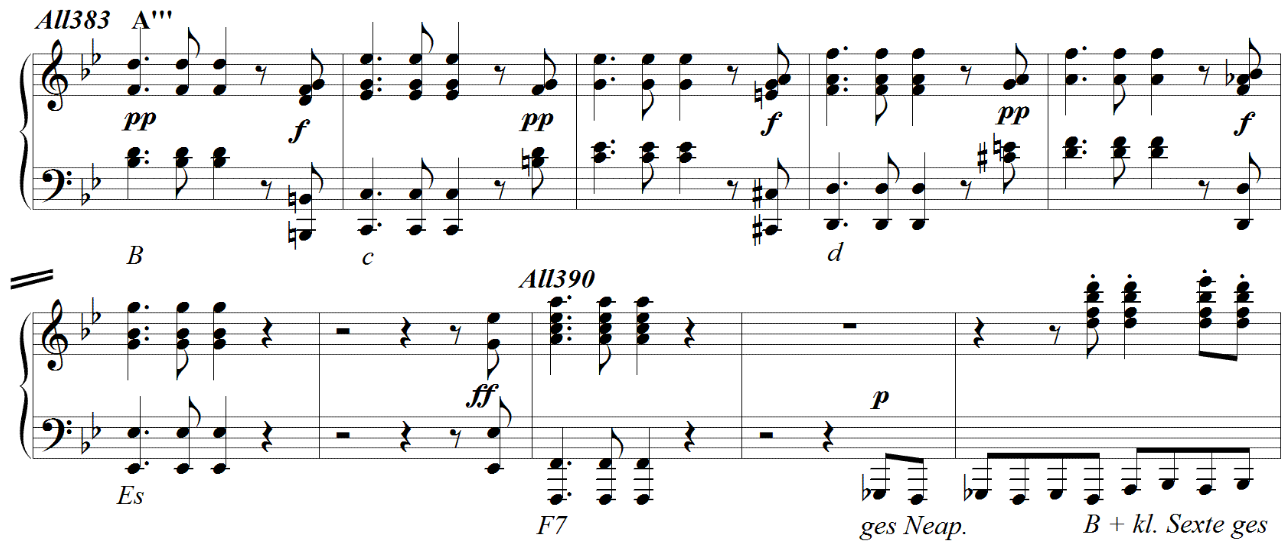


Abbildung 105, ***All383***: Schusterflecke in der ***Coda*** des ***Allegro*** und „die“ Dominante ***All390***

Es wird geschustert von *B-dur* über *c-moll*, *d-moll* und *Es-dur* zu *F7* in ***All390***, der wichtigsten, von ganztaktigen Generalpausen gerahmten Dominante des ***Allegro***. Statt nun mit der Tonika *B-dur* zum Schlusse zu kommen, lässt Beethoven den nächsten, völlig unerwarteten Schusterfleck *ges* als Quasi-Orgelpunkt folgen. Dieses *ges* wird zunächst als None zum *F7*-Akkord empfunden, was dann auch, viele Takte später, durch die */F79*-Akkorde in ***All404*** bestätigt werden wird. In der Zwischenzeit jedoch bildet es die dissonante kleine Sexte zur Tonika *B-dur*, die resistent ist gegen harmonische Interpretationsversuche; wie schon in Kapitel 10.5 auf S. 113 konstatiert wurde.

Zu Tabelle 8 „***Coda*** des ***Allegro***“ auf S. 65.

Ein weiteres Beispiel für Schusterflecke findet sich in ***Ada53*** (Abbildung 30 auf S. 74). Zuerst bewegt sich diese Schusterei mehr oder weniger im Umfeld von *D-dur: D-dur e-moll fis-moll G-dur A-dur h-moll*, dann (***Ada53,4***) folgt eine Serie von Septnonakkorden: */A79, /H79, /C79, /D79*. Die komplexen harmonischen Vorgänge werden durch die diatonischen Dezimparallelen (s. S. 102) in den Außenstimmen ein wenig durchschaubar gemacht.

Zum Abschnitt 8.4.4 „Detaillierte Beschreibung des Adagio“ auf S. 70;
zu Abschnitt 9.1 „Dezimparallelen“ auf S. 102.

- Die erste *Engführung* in der Fuge des ***Finale*** (***Fin51***ff: 2. *Durchführung*, s. Abbildung 45 auf S. 86) besteht im Bass aus der Tonartenfolge *B-dur, C-dur, Des-dur.*

Zu Tabelle 34 „***Fin47****: 2.* ***Durchführung*** mit *Engführung* in eintaktigem Abstand“ auf S. 86.

- In der *5.* ***Durchführung*** (*Umkehrung*) wird zwischen 2. und 3. Stimmeneinsatz (***Fin225***ff, s. Tabelle 40 auf S. 91) der auf den markanten Triller reduzierte Themenkopf dieser Fuge eingeschoben, und zwar in ganztaktigem Abstand nacheinander in den Tonarten *A-dur, G-dur, F7* vorgetragen.
- Die *9.* ***Durchführung*** besteht aus nichts Anderem als dem eintaktigen Themenkopf, drei Mal hintereinander von jeder der drei Stimmen gespielt (***Fin307***ff, s. Tabelle 47 auf S. 93). Hier ist die Tonartenfolge: *F-dur, g-moll, a-moll – G-dur, F-dur, Es-dur, F-dur – g-moll, a-moll* (das letzte *a-moll* ist mit einem Fragezeichen zu versehen).

Zu Tabelle 40 „***Fin207***: 5. Durchführung: Umkehrung“ auf S. 91.

- Der Schlusstonika des ***Finale*** und damit der Hammerklaviersonate geht eine lange Reihe von Schusterflecken voran, die die gesamte *B-dur*-Tonleiter durchmisst: *B-dur, C-dur, D-dur, Es-dur, F-dur, G-dur, A-dur, B-dur.*

Zu Tabelle 54 „***Fin383:*** Der Schluss der **Hammerklaviersonate**“ auf S. 98;
zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes 10.7 „Schusterflecke“ auf S. 121.

10.8 Bitonalität

Weiter zum nächsten Abschnitt 10.9 „Serien von SubdominantenSerien von Subdominanten“ auf S. 124.

Eine bemerkenswert befremdlich klingende Harmoniefolge beendet die Kadenz des ***Allegro*** in ***All85***, befremdlich, obwohl oder gerade weil sie außer einigen Durchgangsnoten kaum Dissonanzen aufzuweisen scheint. Zur Veranschaulichung wird diese Partie hier in drei Systemen dargestellt:

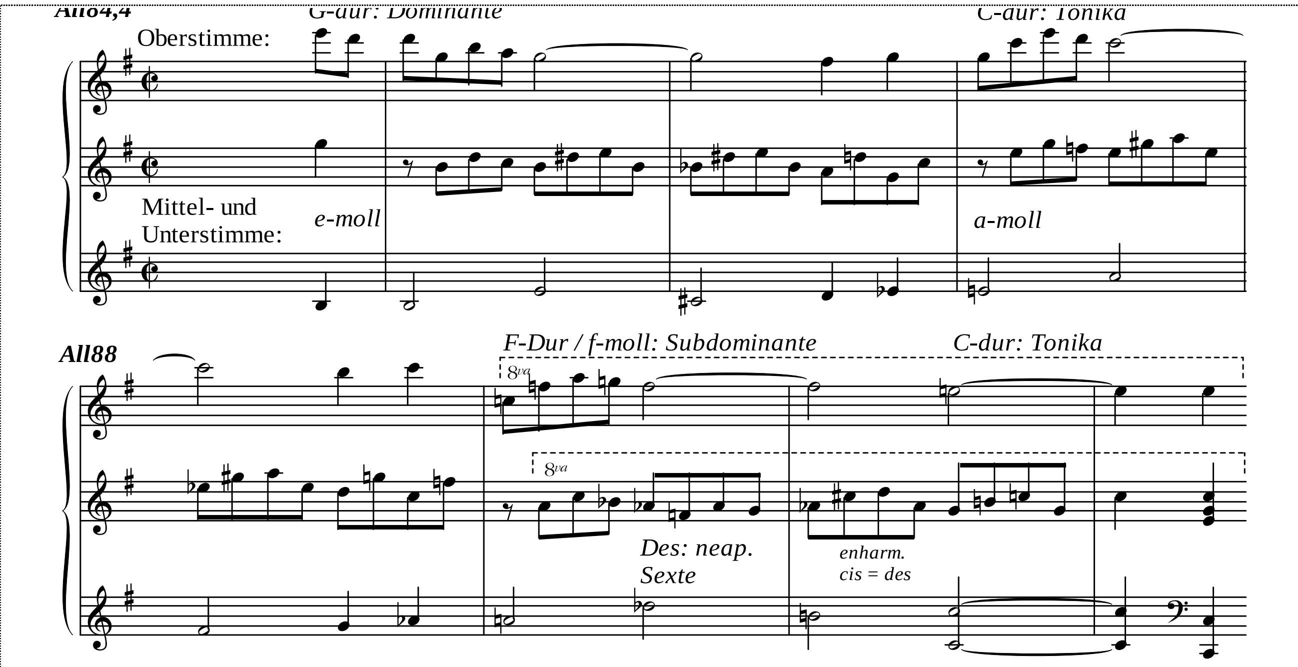


Abbildung 106, ***All85***: Bitonales Ende der Instrumentalkadenz im ***Allegro***

Ohne Zweifel, diese Passage ist bitonal:
Die Oberstimme zeigt den Verlauf *G-dur* - *C-dur* - *F-dur/f-moll* - *C-dur*, eine für dieses Werk recht typische Kadenzformel Dominante - Tonika - Subdominante - Tonika.
In zur Oberstimme terzverwandten Tonarten stehen die Mittel- und die Unterstimme: Gleichzeitig zum *G-dur* der Oberstimme erklingt die Mollparallele *e-moll*, zum *C-dur* die Mollparallele *a-moll* und zum *f-moll* die Durparallele *Des-dur:* alles Medianten (s. S. 107).
Die nacheinander und hier auch gleichzeitig in den Stimmen auftretende Tonartenfolge *G - e - C - a - F* bildet eine Folge von zyklischen Terzrückungen (s. Kapitel 10.3.2 auf S. 110). Das *Des-dur* bildet mit der Subdominante *f-moll* einen neapolitanischen Sextakkord und löst sich als Halbtonrückung nach *C-dur* auf; s. Kapitel 10.6.2 auf S. 115.
Derartige Zusammenhänge dürften sich nur durch Analyse des Notentextes erschließen lassen, keinesfalls aber durch Hören.
Weiteres Auftreten von Bitonalität: In der ***finalen Fuge*** wird kurz vor Schluss nach ausgedehnten gebrochenen Akkorden in *F7* die Tonika *B* angeschlagen, aber nur im Bass, während Mittel- und Oberstimme ganz andere Tonarten, z.B. *as-moll*, aufspielen (***Fin372***; s. Tabelle 52 auf S. 96).

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes 10.8 „Bitonalität“ auf S. 123.

10.9 Serien von Subdominanten

Weiter zum nächsten Abschnitt 10.10 „Der Terzquartsextnonakkord“ auf S. 125.

Nicht nur Sekunden (Schusterflecke) und Terzen (Medianten) verführen Beethoven zu Wiederholungsfuror, auch zu Quinten zeigt er sich serienweise zugeneigt, und zwar immer nur abwärts, also Tonika – Subdominante – Subsubdominante usw.

- In ***Ada61***ff (***prima parte***) wird ein Folge von Subdominanten durchschritten: (*/Fis79 –*) *H-dur – e-moll – A-dur – D-dur*; s. Tabelle 19 auf S. 74. Hier führen die Subdominanten zum Mediantensprung *H-dur – D-dur*. Wahrscheinlich korrespondiert die Parallelstelle ***Ada146***ff in der ***Ricapitulatione***: */B79 – Es-dur – gis-moll – Cis-dur – Fis dur*. Wohl auf Grund eines Druckfehlers ist hier allerdings *H-dur* statt *gis-moll* notiert (s. Fußnote [169] auf S. 74).

- *As-dur* über *Des-dur* und *Ges-dur* nach *ces-moll=h-moll* In der ***finalen Fuge*** ist *h-moll* die Tonart des *Krebses* des Hauptthemas (***Fin150,3***ff). Dort bildet es zwar eine graphische Übereinstimmung zu *B-dur* (s. Tabelle 37 „***Fin129****: Zwischenspiel* mit einer Folge von Subdominanten“ auf S. 88 und Abschnitt 6.3.3 „Vexierrätsel“ auf S. 46), keineswegs aber einen wie immer gearteten harmonischen Gegensatz dazu, sondern es steht zwischen *As-dur* (*Engführungen*) als Ende einer Serie von Subdominanten *As-dur Des-dur Ges-dur h-moll* (= *ces-moll*).

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes „Serien von Subdominanten“ auf S. 124.

10.10 Der Terzquartsextnonakkord

Weiter zum nächsten Kapitel 11 „Beethovens Liebe zur *variatio*“ auf S. 128.

Dieser Akkord wurde schon im Kapitel „Eine absonderliche Folge von Dissonanzen“ auf S. 24 erwähnt; der hier *ad hoc* gewählte Name soll die Verquertheit dieses Akkordes unterstreichen. Die tatsächliche Verquertheit kann beim Hören wegen der Schnelligkeit der Abfolge von Disharmonien kaum erkannt werden.
Beethoven benutzt diesen Akkord in der Einleitung zur Kadenz des ***Allegro*** mehrmals hintereinander, jeweils um einen Ganz- oder Halbton gerückt (s. „Schusterflecke“ auf S. 121); die gesamte Passage ist in Abbildung 4 auf S. 24 dargestellt. Hier sein erstes Auftreten mit seiner „Auflösung“ in eine Umkehrung eines Septakkordes:

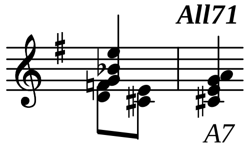


Abbildung 107, ***All70,4***: Der Terzquartsextnonakkord[217]

Es handelt sich um eine derartig dissonante Disharmonie, dass mir eine eindeutige Erklärung des harmonischen Vorgangs nicht möglich erscheint. Dieses Kapitel sollte als ein mehr oder weniger intellektuelles, mehr oder weniger interessantes Gedankenspiel über unterschiedliche Mutmaßungen verstanden werden:

10.10.1 Deutung als erweiterter Tristanakkord

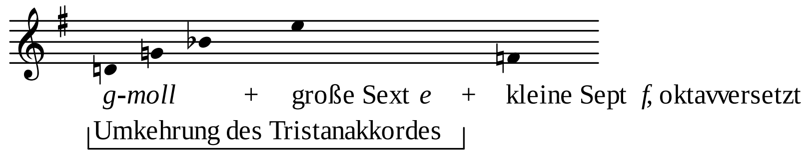


Abbildung 108: Deutung des Terzquartsextnonakkord als erweiterter Tristanakkord

Eine Umkehrung d^1 g^1 b^1 e^2 des Tristanakkordes (s. Kapitel 10.6.4 auf S. 117) ist atypisch: Ein Quartsextakkord mit d^1 statt d^2 verschleiert den für diesen Akkord essentiellen Grundton g^1. Und was soll das völlig verquere f^1?

[217] Hier und in den folgenden Abbildungen sind die Oberstimmen nach unten oktaviert.

10.10.2 Deutung als Terzschichtung

Der Akkord fügt sich, wenn auch nicht ganz exakt, in das Schema der Terzschichtungen der **Hammerklaviersonate** ein (s. S. 106).

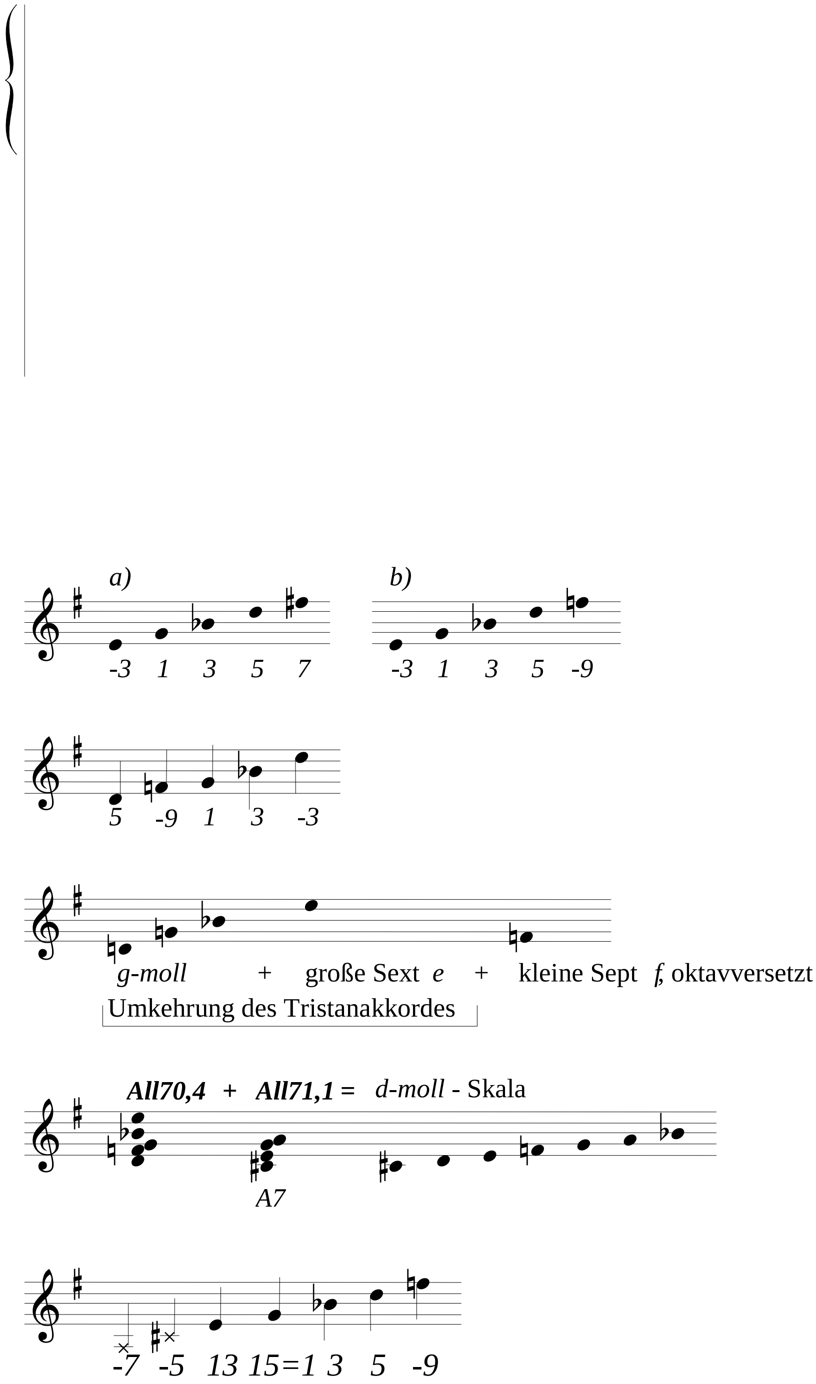


Abbildung 109: Deutung des Terzquartsextnonakkord als Terzschichtung

a): Terzreihe wie von Beethoven in der Terzreihe ***Fin242ff*** vorgestellt; *3, 5, 7* = Terz, Quint, Sept; -*3* = Terz nach unten (s. Abbildung 77 auf S. 103).
b): In ***All70*** wird die große Sept durch eine kleine Sept ersetzt, die in Abbildung 77 die Nummer -*9* (None nach unten) erhält und nicht ganz ins Schema passt.
In beiden Fällen steht *g-moll* im Mittelpunkt.

10.10.3 Konventionelle Interpretation

Danach wäre die Tonschichtung d^1-e^3-f^1-g^2-b^2 Vorhalt für den ein Achtel später folgenden Septnonakkord */A79 (*cis^1-e^3-g^2-b^2*),* einen vermeintlich dominantischen Achtelauftakt, dem allerdings keinerlei Auflösung in eine Tonika, sondern der Übergang in den entsprechenden Septakkord *A7* folgt. Das *d* bildete einen Vorhalt zu späterem *cis*. Das *f* wäre klangliche Würze, nämlich Vorhalt zu schon gleichzeitig/vorzeitig erklingendem *e*.
Diese Interpretation kommt dem heutigen Hörer entgegen, dem dissonante, nicht aufgelöste Vorhalte vor allem in der Musik nach Beethoven geläufig sind.

10.10.4 Deutung als Cluster

Es fällt auf, dass fünf der sieben Töne der harmonischen *d-moll*-Tonleiter gleichzeitig erklingen: d^1-e^3-f^1-g^2-b^2. Zur vollständigen diatonischen Skala fehlen *a* und *cis*. Die erscheinen beide, welche Koinzidenz!, genau ein Viertel später, und unterstrichen wird das Umfeld *d-moll* durch den dominantischen *A7*-Akkord:

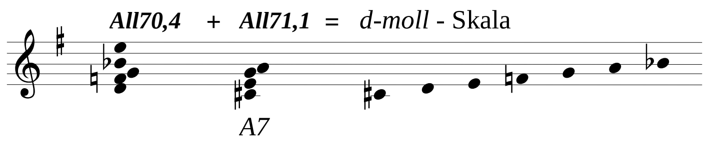


Abbildung 110: Die *d-moll*-Skala im Terzquartsextnonakkord

Also liegt eine Deutung als *Cluster* nahe, der mehrere Töne einer diatonischen Tonleiter gleichzeitig erklingen lässt. Damit hätte Beethoven das Umfeld klassischer abendländischer Harmonik endgültig verlassen. Wer daran Zweifel hat, sollte sich folgendes Beispiel aus dem ***Scherzo*** der **Hammerklaviersonate** anschauen:

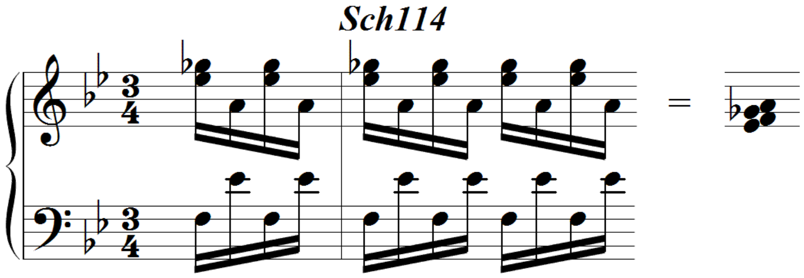


Abbildung 111, ***Sch113***: Überleitung zum *da capo* des ***Scherzo***

Zum Kapitel „Scherzo“ auf S. 65.

Unabhängig von der Deutung – Ganz generell gilt für die Passage ***All70ff:*** Statt der Auflösung einer Dissonanz in eine Konsonanz lässt Beethoven einen Schusterfleck folgen, nämlich die Wiederholung der Dissonanz, gerückt um einen Ganz- oder Halbton mit der offensichtlich pädagogischen Absicht des Komponisten, man möge sich doch, bitte sehr, an solche harmonischen Gegebenheiten gewöhnen.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Harmonik“ auf S. 102;
zurück zum Anfang dieses Abschnittes „Der Terzquartsextnonakkord“ auf S. 125.

11 Beethovens Liebe zur *variatio*

Weiter zum nächsten Kapitel „Tonumfang " auf S. 129.

Beethoven entwickelt in der **Hammerklaviersonate**, und nicht nur in diesem Werk, eine bemerkenswerte Liebe zur Veränderung, zur *variatio*, die an die Stelle notengetreuer Wiederholungen oder Themenwiederaufnahmen tritt. Kein einziges Wiederholungszeichen tritt auf, außer für die Wiederholung der ***Exposition*** des Kopfsatzes.
Solche Veränderungen können äußerst subtiler Art sein (z.B. im ***Scherzo***), sie können aber auch die Satzstruktur fundamental umformen wie in ***Exposition*** und ***Reprise*** des ***Allegro***. Hier einige Beispiele:

- Das Hauptthema des ***Allegro*** erhält in der ***Reprise***, im Gegensatz zur ***Exposition***, einen eigenständigen Bass (s. Kapitel 8.1.3 „Konkordanz: Erstes Thema in Exposition und Reprise" auf S. 52).
- Die Fortführung dieses Themas („Nachsatz") divergiert zwischen ***Exposition*** und ***Reprise*** mehr und mehr. Im weiteren Verlauf ähneln sich die harmonischen Vorgänge auch nicht im Mindesten: In der ***Exposition*** bleibt's bei der Tonika *B-dur*, während die ***Reprise*** die Mediante *Ges-dur* ansteuert (s. Tabelle 2 „Die harmonischen Vorgänge in ***Exposition*** und ***Reprise*** des ***Allegro***" auf S. 51).
- Das erste Nebenthema des ***Allegro*** („Marcatothema" auf S. 65) wird harmonisch, trotz fast identischer Oberstimme, in ***Exposition*** und ***Reprise*** völlig unterschiedlich behandelt.

Zu Kapitel 8.1 „Allegro" auf S. 49.

- Das ***Scherzo*** und das erste ***Trio*** enthalten alle üblichen Wiederholungen. Sie sind immer ausgeschrieben: Wiederholungszeichen werden nicht benutzt. Auch im *da capo* werden alle Teile wiederholt,[218] und sind jedes Mal ausgeschrieben. Nie aber sind diese Wiederholungen notengetreu, sondern stets in Details verändert (s. Abbildung 24 auf S. 66).
- Das zweite ***Trio*** wird zwei Mal wiederholt, jedes Mal verändert.
  Hätte Beethoven Wiederholungszeichen gesetzt und die Anweisung *da capo* genutzt wie jeder ökonomisch arbeitende Komponistenkollege, er hätte fast zwei Drittel seines Schreibaufwandes gespart. Dann aber hätte er seiner Liebe zur *variatio* nicht frönen können.
- Das erste ***Trio*** des ***Scherzo*** enthält arpeggierende Passagen, die mal im Bass (z.B. ***Sch47***), mal in der Oberstimme (z.B. ***Sch55***) auftreten. Harmonisch sind all diese Arpeggien identisch (*b-moll);* sie werden jedoch unterschiedlich ausgeführt:
  Hier hat Beethoven ein Vexierrätsel (s. S. 46) untergebracht. Wenn das Arpeggio in der Oberstimme auftritt, bilden seine betonten Noten den um einen Takt versetzen Kanon zum gleichzeitig erklingenden Dreiklangsmotiv der Unterstimme. Das fällt allerdings weder beim Hören noch beim Spielen auf, und auch beim Studium der Noten lässt sich dieses Detail leicht übersehen.[219]
  Das gleiche Arpeggio (***Sch47***) in der Unterstimme bildet nichts als einen harmonischen Teppich:

[218] Das ist selten in *Menuetti* oder *Scherzi*, wo es gewöhnlich heißt: *da capo senza ripetitione*.
[219] Mir ist's erst aufgefallen, als ich diese Passage für das Streichtrio eingerichtet habe.
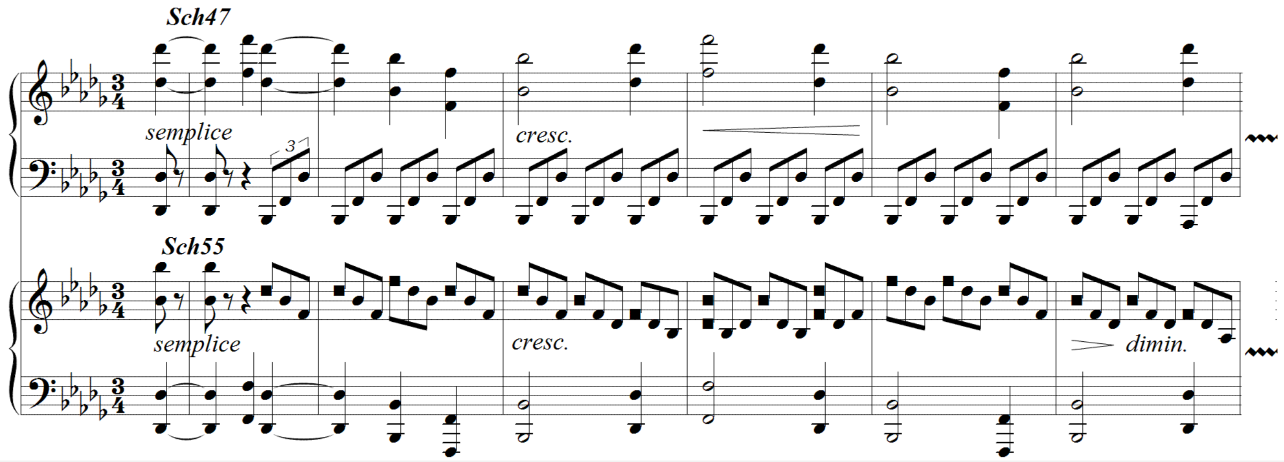


Abbildung 112, ***Sch47/55***ff: Der wohlverborgene Kanon

Zu Kapitel 8.3 „Scherzo" auf S. 65.

- In die gleiche Kategorie wie das Marcatothema des ***Allegro*** fällt das Seitenthema *G-dur* des ***Adagio*** (s. S. 75): Die Oberstimme ähnelt dem Hauptthema; das harmonische Gerüst aber weist keinerlei Gemeinsamkeit auf.
- Es seien die ersten 26 Takte von ***Prima parte*** und ***Ricapitulazione*** des ***Adagio*** genannt (s. Abschnitt 8.4 auf S. 68) – hier aber handelt es sich weder um eine subtile *variatio* noch um eine tiefgreifende Umformung der formalen Satzstruktur, sondern um die größtdenkbare Diversifizierung eines harmonisch und thematisch völlig identischen musikalischen Materials: *il dell' arte della variazione* – nur: Beethoven verschleiert die Tatsache, dass es sich hier um eine Variation handelt, mit allen seinen Künsten.
- Im weiteren Verlauf von ***Prima parte*** und ihrer ***Ricapitulazione*** des ***Adagio*** wird zwar die Übereinstimmung deutlich hör- und sichtbar (dafür divergiert der harmonische Verlauf; Stichwort: Medianten), aber auch jetzt lässt Beethoven seiner Liebe zur Veränderung im Detail freien Lauf – es gibt keine notengetreue Wiederholung. Das beste Beispiel: ***Ada57***/***Ada142***, dargestellt in Abbildung 29 „***Ada57 / Ada142***: Freie Folge von Tonarten" auf S. 74.

Zu Abschnitt 8.4 „Adagio" auf S. 68.

- Das ***Largo***, die Einleitung zum ***Finale***, enthält zwei imitatorische Passagen, die auf den ersten Blick kaum etwas miteinander zu tun zu haben scheinen (Abbildung 35 auf S. 79). Beim Hören wird es schnell klar, dass es sich im Prinzip um die gleiche Musik handelt, wenn auch stark variiert.

Zu Abschnitt 8.5 „Finale: Largo" auf S. 76.

Es treten auch Partien auf, die Beethoven mehr oder weniger notengetreu wiederholt, z.B. die Kadenz in ***Exposition*** und ***Reprise*** des ***Allegro***, speziell ihre äußerst dissonante Einleitung und ihr bitonaler Ausklang: hier ließ die ausgesucht verquere Harmonik wohl keine *variatio* zu.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Beethovens Liebe zur *variatio*" auf S. 128.

12 Tonumfang

Weiter zum nächsten Kapitel „Dynamik" auf S. 131.

Baustelle: s. Abschnitt 4.2.1 „Beethovens Hammerklaviere" auf S. 18.

Beethoven nutzt in vielen Passagen der **Hammerklaviersonate** den weiten, sich im Lauf der Zeit stetig erweiternden Tonumfang des Hammerklaviers aus, ja, er überschreitet ihn sogar, ohne sich um Spielbarkeit zu kümmern.

Der tiefste Ton auf dem Klavier war zu Beethovens Zeit das C_1, in ***Fin367*** und ***Fin386*** (s. Abbildung 66 auf S. 97 und Abbildung 69 auf S. 98) wird ein Instrument mit Es_1 und E_1 vorausgesetzt.

Tabelle 56: Tonumfang

	Jahr	Oktaven	Tonumfang
Hammerklaviersonate	1817/18	> 6	$Es_1 - f^4$
Walter	???	5	$F_1 - f^3$
Érard	1803	5½	$C_1 - f^3$
Broadwood	1818	6	$C_1 - c^4$
Graf	1826	6½	$C_1 - f^4$

Hier einige Beispiele, die alle in einem Notensystem und alle im G-Schlüssel notiert sind, um den optischen Eindruck, der ja in diesem Werk eine wichtige Rolle spielt, noch zu überhöhen. Selten hat ein Komponist seinem kompositorischen Genius engere Grenzen gesetzt als in den hier gezeigten Ausschnitten:

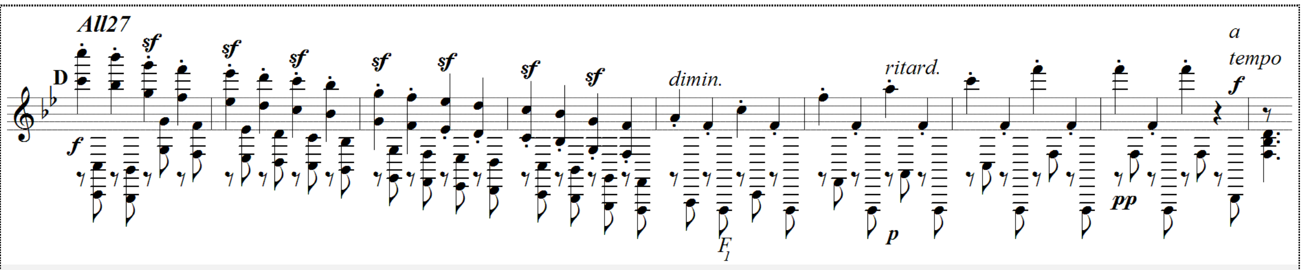


Abbildung 113, ***All27***: Überleitung im Allegro

Hier wird vom Pianisten die Treffsicherheit eines Meisters im Tontaubenschießen gefordert.

Zu Tabelle 5 „***Exposition*** des ***Allegro***“ auf S. 58.

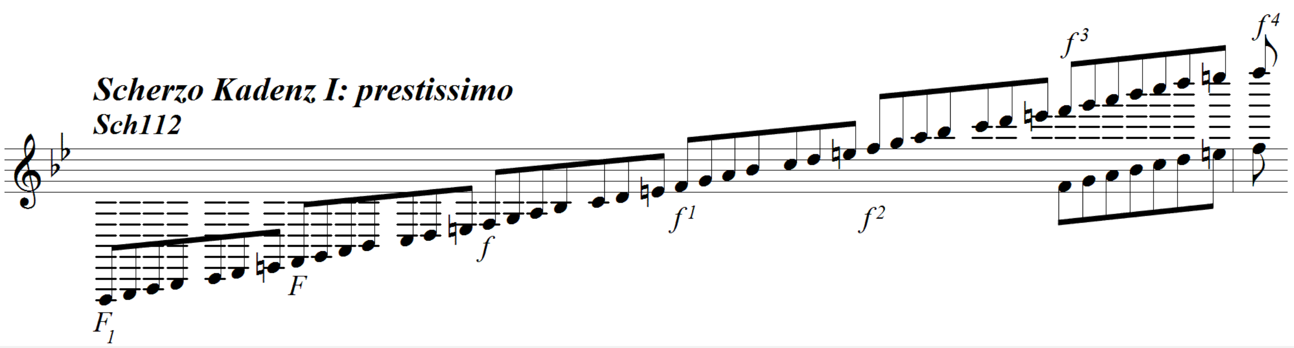


Abbildung 114, ***Sch112***: Kadenz I im ***Scherzo***

Zu Abbildung 2 „Hammerflügel der Firma Broadwood & Sons von 1817“ auf S. 20.

Stünde diese Passage in *C-dur*, sie könnte mittels *Glissando* noch viel brillianter ausgeführt werden. Hier aber geht es Beethoven offensichtlich darum, den Tonumfang seines Klaviers zu demonstrie-

ren: Seht her, mein Klavier hat 6 Oktaven![220] Wen aber, außer Beethoven selbst, dürfte das beeindruckt haben? Und dass Beethoven die *F-dur*-Tonleiter in jedem Tempo „drauf“ hatte, das stand für sein Publikum außer Frage.

Zum Abschnitt 8.3 „Scherzo“ auf S. 65.

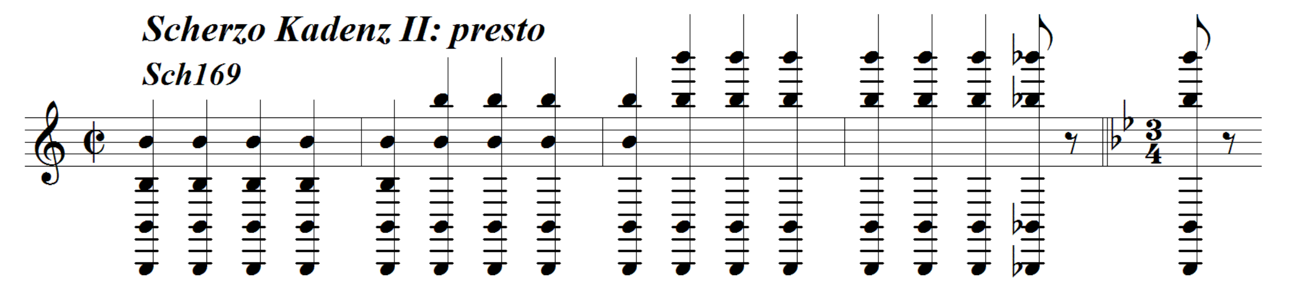


Abbildung 115, ***Sch169***: Kadenz II im ***Scherzo***

Man sollte doch einmal Untersuchungen über die hier geforderte Bewegungsgeschwindigkeit von Pianistenhänden (gemessen in km/h) anstellen!
Ähnliche Oktaven, diesmal gebrochen, leiten das ***Largo*** im ***Finale*** ein: s. Abschnitt 8.5 auf S. 76. Und dann noch der finale Absturz, dargestellt in Abbildung 69 „***Fin383***: Schussfahrt zum Schluss“ auf S. 98.

Zu Abschnitt 4.2 „Der Klavierbau“ auf S. 16;
zurück zum Anfang dieses Kapitels „Tonumfang “ auf S. 129.

13 Dynamik

Weiter zum nächsten Kapitel „Klangfarben“ auf S. 132.

Beethoven verlangt in der **Hammerklaviersonate** subtile dynamische Differenzierungen zwischen ***p, più p, pp*** und ***ppp*** einerseits und zwischen ***f*** und ***ff*** andererseits. Dazu tritt überhäufiges ***sf***.
In ***Sch31-38*** braucht’s fünf *Decrescendo*-Gabeln und dann auch noch die ausgeschriebene Anweisung *diminuendo*, nur um vom ***p*** zum ***pp*** zu gelangen.[221]
mp und ***mf*** dagegen, obwohl seinerzeit durchaus gebräuchlich (Ich hab mal kurz bei Haydn nachgeschaut), tauchen nirgends auf. Beethoven scheint diese moderaten Dynamikbezeichnungen ganz allgemein gemieden zu haben: Eine (zugegebenermaßen flüchtige) Durchsicht der Klaviersonaten und der Späten Streichquartette liefert als Beleg für *„mezzo“* einige Male ***mfp***, also abgeschwächtes ***fp***, aber nur einmal ***mezzo p*** (in der **Klaviersonate** op. 111, in Takt ***5*** des ***Allegro con brio ed appassionato***), und kein einziges ***mf***.[222]
Hat sich schon jemand mit Beethovens Dynamikbezeichnungen befasst?

---

[220] Falsch!!!: Der tiefste Ton in ***Sch112***, F_1, war seinerzeit durchaus nicht auf allen Klavieren verfügbar. So begann laut **MGG** (s. Abschnitt 26.4 „Benutzte Nachschlagewerke“ auf S. 225) die Klaviatur der meisten Instrumente noch um 1823 bei A_1; 20 Jahre zuvor war es C_1 gewesen. Bei den Instrumenten des wichtigsten Wegbereiters der Hammerklaviertechnik, Bartolomeo Cristofori (1655 – 1731), hatte der gesamte Tonumfang nur 4 Oktaven betragen.

[221] Kurze Decrescendogabeln können in Handschriften leicht mit Akzenten > verwechselt werden. Das würde in der zitierten Stelle sehr gut zum Bass passen. Aber: Diese Anweisungen sind über der Oberstimme notiert, und hier sind Akzente wenig sinnvoll.
Übrigens: der Gipfel inkonsistenter Dynamikvorschrift findet sich in ***Ada90****:* Zunächst *sempre crescendo,* dann aber, nur ein Achtel später, *diminuendo.*

[222] Vor Kurzem ist mir ein weiteres beethovensches ***mp*** begegnet: im 1. Satz des **Klaviertrios** op. 1 Nr. 2 *G-dur*.

Eine allgemeine Studie über den Einsatz von Dynamikbezeichnungen, aufgeschlüsselt sowohl nach einzelnen Komponisten als auch nach ganzen Epochen, stünde der Musikwissenschaft ausgesprochen gut an!

Zum Abschnitt 4.2 „Der Klavierbau" auf S. 16;
zum Abschnitt 4.3.2 „Ein bemerkenswerter Takt" auf S. 23;
zum Abschnitt 8.1.4 „Marcatothema" auf S. 53;
zurück zum Anfang dieses Kapitels „Dynamik" auf S. 131.

14 Klangfarben

Weiter zum nächsten Kapitel „Zur Rezeptionsgeschichte der Hammerklaviersonate" auf S. 133.

Beethoven verlangt in op. 106 vom Pianoforte ein außergewöhnlich breites Spektrum an Klangfarben. Nicht außermusikalische Klänge sollen nachgeahmt werden, wie häufig von Komponisten der Zeit vor Beethoven gefordert.[223] Stattdessen werden auf dem Hammerklavier unterschiedliche Instrumente oder das ganze Orchester zum Klingen gebracht.

Das Ziehen von Registern, wie auf der Orgel und auch auf dem Cembalo, war auf dem Hammerklavier obsolet geworden. Stattdessen stellt der Interpret verschiedene Klangfarben durch Differenzierung des Anschlags dar, mittels Dynamik, Phrasierung, Agogik, Ligaturen, Staccati usw.

Solche Differenzierungen darzustellen wäre auf älteren Klavieren ein hoffnungsloses Unterfangen gewesen: der Anschlag des Interpreten hatte keinen ausreichenden Einfluss auf den Klang gehabt. Durch den Fortschritt der Pianofortetechnik (s. Kapitel „Der Klavierbau" auf S. 16) war nun die Zeit reif. Dafür zeugt, dass erst jetzt die Erstellung von Klavierauszügen größer besetzter Werke gängige Praxis zu werden begann (s. Kapitel 6.1 auf S. 41).

Klangfarben lassen sich nicht wie Akkorde kategorisieren. Trotzdem sei hier eine – unvermeidlich subjektive – Beschreibung der Klangfarben in der **Hammerklaviersonate** dargestellt:[224]

Zu Beginn des ***Allegro*** imitiert Beethoven das Militärorchester „mit Pauken und Trompeten". Die Tonhöhe variiert zwischen Basstuba[225] und Piccoloflöte, die Harmonik variiert nicht (immer Tonika), die Lautstärke variiert nicht (immer ***ff***), der Rhythmus ist prägnant, und das Thema könnte kürzer kaum sein: Alles typisch für das Militärorchester.

Der Nachsatz *(**All5ff**)* stellt als größtmöglichen Kontrast dazu einen Streichersatz dar.

Das Zweite Thema des ***Allegro*** (***All47***) besteht aus einem Bicinium, das als Holzbläsersatz angemessen instrumentiert wäre.

Das ***Fugato*** in der *Durchführung* des ***Allegro All144*** evoziert den Klang der Laute, nicht zuletzt durch seine archaisierend kontrapunktische Form.

Die arpeggierenden Passagen im ***Trio I Sch47*** verweisen auf die Spieltechnik von Streichinstrumenten, besonders durch den weiten Ambitus: In ***Sch70*** wird ein Quindezimintervall[226] verlangt, das auf dem Klavier nur mit Mühe, problemlos dagegen auf Streichinstrumenten gegriffen werden kann. Auch die gebrochenen Akkorde am Ende des ***Adagio***, ***Ada165*** und ***Ada178***, stehen klanglich einem Streicherarpeggio nahe.

---

[223] z.B.: ***Die Fresch*** (böhmisch für *Frösche*) und ***Battaglia*** mit bartókschem Pizzicato, beides von Heinrich Ignaz Franz Biber; aber auch Vieles von Georg Philipp Telemann und Zeitgenossen. Solche Klangimitationen wurden ehedem Streichern und Bläsern abverlangt, kaum aber Tasteninstrumenten. Orgeln als Gottesdienstinstrumente waren für derartige Frivolitäten tabu, und andere Tasteninstrumente waren dazu klanglich noch nicht in der Lage.

[224] Um mögliche Missverständnissen auszuschließen: Das hat nichts mit Programmmusik zu tun, sondern mit Beethovens Ausforschen spieltechnischer Möglichkeiten auf dem Hammerklavier.

[225] Die Basstuba sollte noch bis ins Jahr 1840 ihrer Erfindung harren. Vorher aber gab's schon z.B. die Ophikleide, um tiefe Töne zu lassen.

[226] Zur Nomenklatur der Intervallbezeichnungen: s. Fußnote [185] auf S. 93.

Das ***Adagio*** darf als einer der sanglichsten Sätze der Musik gelten – allerdings nur so lange, bis in der figurierten, thematisch und harmonisch völlig identischen ***Ricapitulazione*** in ***Ada88*** die ausgeprägteste Instrumentalvirtuosität hervorbricht, die auf gebrochenen, nicht im Mindesten mehr sangbaren Akkorden mit Nonvorhalten basiert.
Die Partien *con grand' espressione* im ***Adagio*** sind als höchst virtuose Koloraturarien anzusehen (s. Tabelle 14 auf S. 71).
Die Akkordschichtungen in ***Ada61*** und ***Ada146*** erinnern an vollen Blechbläsersatz – aber bitte im ***pp***.
Dem ***Finale: Largo*** (s. S. 76), der Einleitung zur abschließenden Fuge, können Orgeltoccaten von J.S. Bach[227] und Zeitgenossen Pate gestanden haben.
Die abschließende ***Fuge*** schließlich weist klanglich, trotz der intrikaten Kontrapunktik, nicht nach Rückwärts, nicht auf irgendein Vorbild traditioneller Fugenkomposition, sondern in die Zukunft, in die Romantik – in Kapitel 16 „Die Wirkungsgeschichte der Hammerklaviersonate" auf S. 134 werde ich darlegen, dass sich aber für die Faktur dieser Fuge keine Nachahmer gefunden haben.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Klangfarben" auf S. 132.

15 Zur Rezeptionsgeschichte der Hammerklaviersonate

Weiter zum nächsten Kapitel „Die Wirkungsgeschichte der Hammerklaviersonate" auf S. 134.

Selbstverständlich liegen zahlreiche seriöse Analysen der **Hammerklaviersonate** vor, die ich nach bestem Wissen zitiert habe. Die aber scheinen mir eher eine Minderheit zu bilden:
Unangenehm ist es, andere Autoren der Schludrigkeit zu zeihen, auch wenn sie anonym bleiben. Wenn jedoch grotesk grottenfalsche Behauptungen aufgestellt werden, die dann noch dutzendweise unreflektiert kolportiert werden, dann darf das nicht unkommentiert hingenommen werden:
„... Harmonisch ist noch der wichtige Gegensatz zwischen B-dur und h-moll (der ‚schwarzen Tonart', wie Beethoven sie bezeichnete) hervorzuheben – zwar schneidet die Sonate im Prinzip jede Tonart über kurz oder lang, diese beiden kehren jedoch immer wieder, als Gegensatzpaar von ‚hell' und ‚dunkel' – wie z. B. wenn in der Reprise die Fanfaren vom Beginn urplötzlich in Moll ertönen, und das ganze Geschehen sich in ungeheure Tiefen verlagert."[228]
Dieses Zitat über die **Hammerklaviersonate** ist nur eines aus einer langen Folge von Analysen, in denen ein Autor vom Anderen zwar mehr oder weniger wörtlich, tatsächlich aber blind abschreibt.
Hier stimmt nichts, außer der vom Schreiber glücklich erkannten Tatsache, dass die Grundtonart wohl *B-dur* sein könnte.
Semantisch unklärbar wird allezeit bleiben, wie eine *„Sonate im Prinzip jede Tonart über kurz oder lang [schneiden]"* kann. Gemeint ist wohl, dass Beethoven in diesem Werk manch wilden Parcours durch den Quinten- und Terzenzirkel voltigiert.
Die Tonart *h-moll*, sei sie *„schwarze Tonart"*[229] oder nicht, tritt in der Hammerklaviersonate mehrmals auf, nie und nimmer aber als Gegensatz zu *B-dur*. Völlig absurd ist die Aussage: *„B-dur und h-moll ... kehren ... immer wieder"*. Richtig ist lediglich, dass Beethoven, im Gegensatz z.B. zu J.S. Bach und C.Ph.E. Bach oder auch J. Brahms, *h-moll* in fast allen seinen Werken vollständig meidet.
Der Gipfel der Erfindung[230] ist erreicht, *„wenn in der Reprise die Fanfaren vom Beginn in Moll ertönen"*: Die ***Reprise*** steht natürlich wie der Anfang in der Tonika *B-dur*. Wahrscheinlich bezieht

[227] S. Fußnote 172 auf S. 75.
[228] Aus der deutschen Wikipædia.
[229] s. Paul Mies, a.a.O. S. 118.
[230] Erfindung in ganz anderem Sinn als bei Vivaldis **Cimento dell'armonia e dell'inventione**!

man sich auf die Stelle ***All273ff***, ganze 6 Takte lang, Bestandteil der Überleitung zum Zweiten Thema in der ***Reprise***. Dort bildet *h-moll* die enharmonische Verwechslung zu vorher notiertem, unter größtem Aufwand erreichten *ces-moll*, was dem Schreiber wohl entgangen ist, obwohl dieses *ces-moll* wegen seiner monströsen Vorzeichensetzungen auch mit fest geschlossenen Augen nicht zu übersehen ist. Die harmonischen Zusammenhänge werden in Tabelle 2 „Die harmonischen Vorgänge in ***Exposition*** und ***Reprise*** des ***Allegro***“ auf S. 51 erläutert. Hier kann man dem Schreiber nur zustimmen: Da „[verlagert sich] *das ganze Geschehen in ungeheure Tiefen“* ... der Ignoranz.
Weiteres Auftreten von *h-moll* in der **Hammerklaviersonate** – diese Liste erhebt Anspruch auf Vollständigkeit:

- Cantabilethema: an einer Stelle *(**All207***ff, s. Abbildung 134 auf S. 177): *h-moll* zwischen *D-dur* und *H-dur*.
- ***Ada144,4***, gerade ein Viertel lang, eine harmonische Akrobatik zwischen *C-dur* und *Fis-dur* (s. auf S. 181).
- In der ***finalen Fuge*** ist *h-moll* die Tonart des *Krebses* des Hauptthemas (***Fin150,3***ff). Dort bildet es zwar eine rein graphische Gegenüberstellung zu *B-dur* (s. Tabelle 38 „***Fin150****: 4. Durchführung: Krebs*“ auf S. 89 und Abschnitt 6.3.3 „Vexierrätsel“ auf S. 46), keineswegs aber einen wie auch immer gearteten harmonischen Gegensatz dazu, sondern es folgt nach *As-dur* (*Engführungen*) als Ende einer Serie von Subdominanten *As-dur Des-dur Ges-dur h-moll* (= *ces-moll*) und führt zu *G-dur* (Umkehrungen).[231]

Also: *h-moll* tritt zwar auf, nie aber steht es in auch nur entferntester harmonischer Beziehung zu *B-dur*.
Die Pianistin Sophie Menter (1846 – 1918) sah den *„Widerstreit zwischen B-dur und h-moll“* als *„Mystifikation der Dämme des Todes und des Lebens“*.[232] Sie empfand das Werk als *„sehr männlich“* und *„von der Technik aus“* für Pianistinnen weniger geeignet. Na ja, immerhin war eine Frau, nämlich Victorine Louise Farrenc, eine der frühesten Interpret(inn)en dieses Werkes.
Ein weiterer Schreiberling mit den Initialen S.J.[233] dichtet der Hammerklaviersonate nicht nur *h-moll* an (*„the shadow of which never leaves this piece“*: da hat der Blinde vom Tauben abgeschrieben), sondern auch noch *C-dur* (*„the key for Beethoven's most positive thoughts“*): für die **Hammerklaviersonate** eine ganz neue Erkenntnis, die Beethoven sehr überrascht haben dürfte!

Hat denn einer dieser Musikologisten je einen Blick in die Noten geworfen?

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „ Zur Rezeptionsgeschichte der Hammerklaviersonate“ auf S. 133.

16 Die Wirkungsgeschichte der Hammerklaviersonate

Weiter zum nächsten Kapitel „Anhang 1: Fugen nach der Hammerklaviersonate“ auf S. 139.

Dass Beethoven mit der **Hammerklaviersonate** einen Gipfelpunkt nicht nur der Klavierspieltechnik, sondern auch der Kompositionstechnik hat markieren wollen, steht außer Frage. Dem Spieler dieses Werkes wird eine seinerzeit kaum ausführbare Virtuosität, seinem Zuhörer äußerste Rezeptionsfähigkeit abverlangt.
Nur: Eine Aufführung zu seiner Zeit hat Beethoven ja gar nicht in Betracht gezogen. Noch einmal sein Zitat: *„Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird, die man in fünfzig Jahren spielen wird.“* Ihm ging es darum, ein Publikum anzusprechen und zum Kauf der Noten

---

[231] S. Tabelle 40 „***Fin207****: 5.* ***Durchführung****: Umkehrung*“ auf S. 86.
[232] zitiert nach B.W. Wessling, a.a.O. S. 248. Ein eigenes Zitat Beethovenss über seine schwarze Tonart habe ich nicht gefunden.
[233] Wer will, kann den vollen Namen im WWW in Erfahrung bringen.

zu bewegen, das sich dem Studium des Notentextes hingab und vielleicht die eine oder andere Stelle in eigenem Kämmerlein zu spielen versuchte (s. Kapitel 6 „Das Publikum“ auf S. 29). Diesem Publikum hat es Beethoven durch graphische Extravaganzen absichtlich schwer gemacht, sicherlich, um das Interesse an der Komposition noch zu steigern (s. Abschnitt 6.3 „Graphische Extravaganzen“ auf S. 42).
Was aber hat diese Sonate in den 50 Jahren nach ihrer Fertigstellung und danach bewirkt? Welchen Einfluss hatte sie auf die folgenden Komponisten- und Pianistengenerationen?

16.1 Thematische Anspielungen an die Hammerklaviersonate

Anlehnungen an das Kopfthema des 1. Satzes der **Hammerklaviersonate** finden sich in folgenden Werken:

- Felix Mendelssohn Bartholdy: **Klaviersonate** op. 106 *B-dur* (1827):
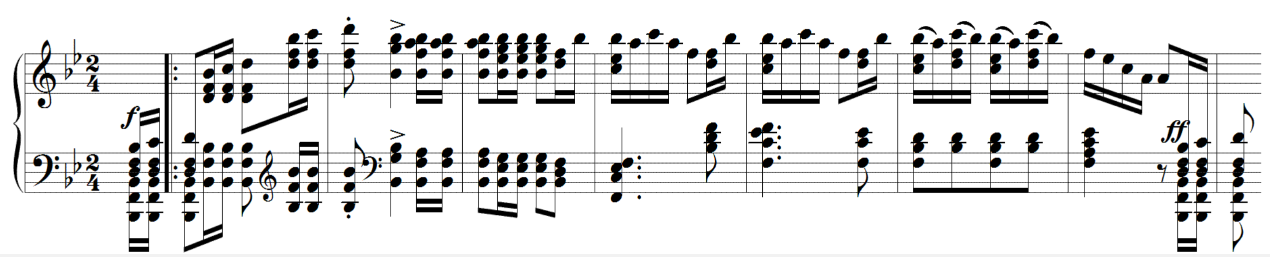


Abbildung 116: Felix Mendelssohn Bartholdy, **Klaviersonate** op. 106 *B-dur* (1827), Beginn

Zu Abschnitt 8.1.3 „Konkordanz: Erstes Thema in *Exposition* und *Reprise*“ auf S.52.

Hier verblüfft nicht die eher entfernte Ähnlichkeit im Gestus des Themas, sondern vor allem die Übereinstimmung von Takt (2/4 → 2/2), Tonart und Opuszahl.
Zur Opuszahl ist anzumerken: Bei Mendelssohns Kompositionen ab op. 73 handelt es sich um nachgelassene Werke. Sie hätten besser als op. post.[234] bezeichnet werden sollen, und eine Beziehung zwischen Opuszahl und Entstehungszeit besteht nicht. Für die Nummerierung als op. 106 ist also sicherlich nicht Mendelssohn selbst verantwortlich – vielleicht aber hat ja der Herausgeber diese Zahl mit Bedacht gewählt, um eine Mystfikation zu schaffen. Auf Zufall jedenfalls dürfte diese Koinzidenz kaum beruhen.

Zu Fußnote [270] auf S. 157 (Mendelssohns op. 81).

- Johannes Brahms: **Klaviersonate Nr. 1** op. 1 *C-dur* (1852-53): Wenn auch in anderer Tonart und etwas anderem Taktmaß geschrieben, sind Anlehnungen dieser Sonate an den Anfang der **Hammerklaviersonate** schon von Brahms’ Zeitgenossen erkannt worden, auch wenn nur die ersten beiden Takte zum Vergleich taugen:

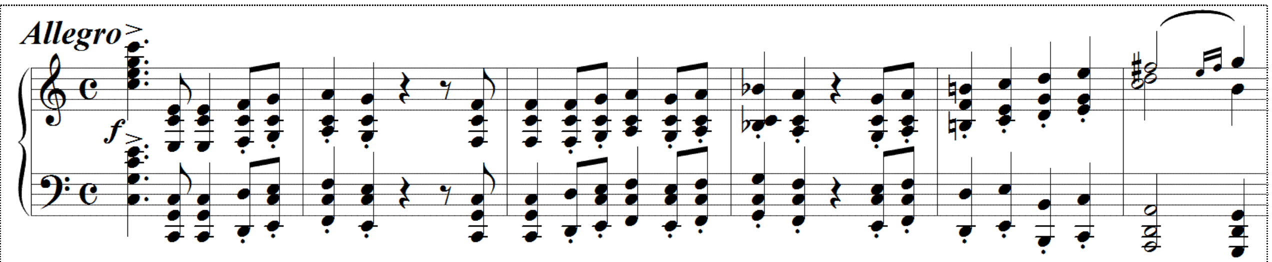


Abbildung 117: Johannes Brahms: **Klaviersonate Nr. 1** op. 1 *C-dur* (1852-53), Beginn

Zu Abschnitt 8.1.3 „Konkordanz: Erstes Thema in *Exposition* und *Reprise*“ auf S.52.

[234] Zur Bezeichnung *op. post.*: s. Fußnote [256] auf S. 143.

Bei Brahms überschreiten die Akkorde nicht den Umfang einer Oktave und sind immer spielbar, während bei Beethovens Griffen Töne weggelassen werden müssen.[235]

- Alfred Heuss hat auf eine Korrespondenz zwischen einer Passage aus der ***Seconda parte*** des ***Adagio*** (***Ada81***ff*;* s. Abbildung 139 auf S. 189) und dem Beginn der **Vierten Symphonie** von Johannes Brahms (Abbildung 90 auf S. 111) hingewiesen; der Beginn dieser Sinfonie wird noch in anderem Zusammenhang erwähnt: Abschnitt 10.3.3 „Diatonische Terzrückungen“. Ob Brahms hier tatsächlich seine Reverenz vor der **Hammerklaviersonate** hat erweisen wollen, sei dahingestellt. Eher hätte er dafür wohl eine satztechnisch gewichtigere Passage als diese Partie aus einer Überleitung gewählt.

16.2 Die Virtuosität

Beethoven hat die Pianistenkollegen der ihm nachfolgenden Generation unterschätzt: Es hat keine 50, sondern nur 18 Jahre gedauert, nämlich bis 1836, bis die **Hammerklaviersonate** aufgeführt wurde, und zwar durch den damals 25-jährigen Franz Liszt.
Liszt und seine Zeitgenossen haben bezüglich der Virtuosität neue Maßstäbe gesetzt, die für Beethoven außerhalb des Bereichs des Denkbaren gelegen hatten – Entsprechendes hatte ja schon, um eine Generation versetzt, für die Virtuosität eines Beethoven im Vergleich zu der seiner Vorgänger gegolten.
Seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört die Hammerklaviersonate zum Standardrepertoire des Pianisten. Noch heute gilt das Beherrschen der technischen Schwierigkeiten dieser Sonate als Beleg für außergewöhnliche pianistische Fähigkeiten.
1891, mehr als 70 Jahre nach der Fertigstellung der Hammerklaviersonate, schreibt Hans von Bülow über die finale Fuge: *„Die Zeiten, wo dieses Finale als* non plus ultra *technischer Schwierigkeit galt und ‚klassische‘ Klaviervirtuosen durch seinen Vortrag in Concerten sich einen ephemeren*[236] *Ruf gründen konnten, sind glücklich überwunden“,* und er betont die *„Nothwendigkeit, das Stück zunächst wissenschaftlich als ‚Fuge‘ zu analysieren“.*[237] Bülow fühlt sich noch 1891 verpflichtet, zu betonen, dass die Hammerklaviersonate mehr ist als bloße Virtuosität!

16.3 Die Harmonik

Dass Terzen (oder Dezimen und deren Oktaverweiterungen) das wichtigste motivische Material darstellen, und dass die einzelnen Teile der Sätze häufig durch Terzrückungen (Stichwort: *Medianten*) gegliedert sind, lässt die Hammerklaviersonate als epochemachendes Werk erscheinen: *„Die Romantik ist das Zeitalter der Terzen“* (Ernst Kurth).

16.4 Klaviersonaten nach der Hammerklaviersonate

Bei Beethovens Nachgeborenen nimmt die Zahl von Klaviersonaten rapide ab:

Tabelle 57: Komponisten von Klaviersonaten im 19. Jahrhundert[238]	
Zum Vergleich: Sonaten bis Beethoven	
Scarlatti, Domenico (1685 – 1757)	*ca.* 550 Sonaten[239]

[235] Hans v. Bülow, a.a.O. S. 23.
[236] *ἐφήμερος* ist die Eintagsfliege.
[237] A.a.O. S. 35.
[238] Im Wesentlich zitiert nach: Deutsche Wikipædia, Artikel **Klaviersonate**; erweitert.

Haydn, Joseph (1732 – 1809)	52 Sonaten
Clementi, Muzio (1752 – 1832)	72 Sonaten
Mozart, Wolfgang Amadeus (1756 – 1791)	18 Sonaten
Beethoven, Ludwig van (1770 – 1827)	32 Sonaten
Klaviersonaten nach Beethoven (19. Jahrhundert):	
Hummel, Johann Nepomuk (1778 – 1837)	4 Sonaten, 1 Sonatine
Weber, Carl Maria von (1786 – 1826)	4 Sonaten
Schubert, Franz (1797 – 1828)	18 Sonaten, Wanderer-Fantasie
Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809 – 1847)[240]	2 Sonaten
Burgmüller, Norbert (1810 – 1836)[241]	1 Sonate
Chopin, Frédéric (1810 – 1849)[242]	3 Sonaten
Schumann, Robert (1810 – 1856)	3 Sonaten, 1 Fantasie
Liszt, Franz (1811 – 1886)	1 Sonate, 1 Fantasia quasi Sonate
Alkan, Charles-Valentin (1813 – 1888)	1 Sonate
Brahms, Johannes (1833 – 1897)	3 Sonaten
Reubke, Julius (1834 – 1858)	1 Sonate, dazu eine Sonate für Orgel
Draeseke, Felix (1835 – 1913)	1 Sonate
Tschaikowskij, Pjotr Iljitsch (1840 – 1893)	2 Sonaten

Keiner der nach Beethoven geborenen Komponisten außer Franz Schubert hat sich zur Komposition von mehr als 4 Klaviersonaten bemüßigt gefühlt.
Das aber bedeutet keineswegs einen Rückgang der Zahl von Klavierkompositionen, im Gegenteil: Statt Sonaten komponiert man fortan bevorzugt Werke, die spezifiziert werden als Improptus, Mazurken, Balladen (um nur einige der von Schubert, Chopin, Liszt und vielen anderen Komponisten gewählten Bezeichnungen zu nennen; eine solche Liste von Bezeichnungen, die sich immer auf eine einsätzige Komposition beziehen, ließe sich fast *ad infinitum* verlängern).
Es findet also eine Abkehr statt von der Form der Sonate, und zwar sowohl bezüglich der Sonate als mehrsätzige Großform als auch bezüglich des Kompositionsschemas Sonatenform.
Robert Schumann schreibt über die Sonate: *„Einzelne schöne Erscheinungen dieser Gattung werden sicherlich hier und da zum Vorschein kommen und sind es schon; im übrigen aber scheint es, hat die Form ihren Lebenskreis durchlaufen.“* [243]
Die Liste von Klaviersonaten des 20. Jahrhundert ist dann wieder um Einiges länger als die des 19. Jahrhunderts, wie man in der Wikipædia (s. Fußnote [238]) nachlesen kann.

---

[239] Einsätzige Sonaten, meist paarweise angeordnet.

[240] Schumann schreibt über Mendelssohns Klaviersonaten wenig Schmeichelhaftes: *„[…] sich mit der rechten Hand an Beethoven schmiegend, zu ihm wie zu einem Heiligen aufschauend, und an der anderen Hand von Carl Maria von Weber geführt.“* (**Allgemeine Musikalische Zeitung** 29, 1827, Sp. 122).

[241] Schumann über Burgmüller: *„Nach Franz Schuberts Tod konnte keiner schmerzlicher treffen, als der Burgmüllers“* – zitiert nach dem MGG.

[242] Franz Liszt über Chopins Klaviersonaten: *„Er musste seinem Genie Gewalt anthun, so oft er versuchte, es Regeln und Anordnungen zu unterwerfen, die nicht die seinigen waren und mit den Anforderungen seines Geistes nicht übereinstimmten. […] Er konnte der engen, starren Form das Schwebende, Unbestimmte der Umrisse nicht anpassen, was den Reiz seiner Weise ausmachte.“* (Franz Liszt: **Gesammelte Schriften**, Band 1 **Friedrich Chopin**, S. 12).

[243]

16.5 Klaviersonaten mit Fugen

Wie steht es um den Einfluß der Fuge im Finale der **Hammerklaviersonate**, die seit jeher als eines der herausragenden Beispiele ihrer Art angesehen wird, auf die nachfolgenden Generationen? Hier ist die Antwort gleichermaßen eindeutig wie wohl überraschend:

- Beethoven selbst hat noch seine **Klaviersonate** op. 110 *As-dur* (1820/22) mit einer Fuge beschlossen. Formal interessant ist hier die Verflechtung von langsamem Satz und Fuge (s. Abschnitt 17.3.2 „Das Finale der Klaviersonate op. 110 *As-dur*" auf S. 146; in der **Hammerklaviersonate** dagegen bildet das ***Largo*** nichts als die Einleitung: Hier wird nichts verflochten). Die Faktur der Fuge in op. 110 aber ist weit konventioneller als die der **Hammerklaviersonate**.
- Und dann gibt es noch Franz Liszts **Klaviersonate** *h-moll* (1853/53): Hier findet sich ein interessantes neues Formschema: Die ganze Sonate, deren vier Sätze ineinander übergehen, kann insgesamt als große Sonatensatzform gedeutet werden, und im 3. Satz, der der *Reprise* entspricht, wird das Hauptthema als Fuge verarbeitet.[244]
  Ohne Zweifel, Liszt kannte die Hammerklaviersonate sehr genau, er hatte sie ja wohl zur Uraufführung gebracht. Aber seine Sonate steht keineswegs in der Tradition dieses Werkes, sondern beruht auf einem neuen, kühnen Formschema, mit dem er sich deutlich von Beethoven und allen anderen Vorgängern abgrenzt. Man darf unterstellen, dass Liszts Ehrgeiz darauf abzielt, Beethoven nicht nur in der Virtuosität (da hatte es ohnehin Weiterentwicklungen gegeben, nicht zuletzt durch Liszt selbst), sondern auch in der Kompositionstechnik zu übertreffen.
  Liszts Schaffen als Komponist tritt in der Rezeption bis heute hinter seinem Wirken als Virtuose zurück; dabei zeigt er in seinen späten Werken neue Wege der Harmonik (z.B. **Bagatelle sans tonalité** R 60/c), die nicht einmal von Schwiegersohn Richard Wagner aufgegriffen wurden.

Und weiter? Nichts! Ich kenne keine Klaviersonate nach Beethoven und Liszt, die mit einer Fuge ausgestattet worden ist.[245]
Klavierfugen gibt es im 19. und 20. Jahrhundert zu Hauf: einzelne Fugen, Präludien und Fugen, Variationen und Fugen u.s.w. In Abschnitt 17.5.1 „Gattungen von Fugenkompositionen" auf S. 151 werden 47 derartige Werke und Werkzyklen für Klavier mit insgesamt 109 einzelnen Fugen aufgezählt.
Also: Klavierfugen erfreuen sich auch nach Beethoven großer Beliebtheit. Dabei aber bezieht man sich auf das Vorbild Bach (s. Abschnitt 17.5.3 „Huldigungen an Johann Sebastian Bach" auf S. 151). Das Modell „Klaviersonate mit Fuge" dagegen, wie es Beethoven benutzte, war ausgelaufen. Der Grund für diese Haltung ist leicht gefunden: Die bekennende Bachrezeption, die vor allem durch Mendelssohn in die Wege geleitet wurde,[246] ließ neben Bach keine anderen Götter am Fu-

[244] Schubert: Wanderer-Fantasie op. 15 D 760 … Baustelle. Liszt: Bearbeitung für Klavier und Orchester. Liszts Formschema hat kaum Nachahmer gefunden. Ich kenne nur zwei weitere Werke, deren vier Sätze der Exposition, Durchführung, Reprise und Coda einer Sonatensatzform entsprechen:
- Arnold Schönbergs **Kammersymphonie** Nr. 1 op. 9 (1906). Dort gibt's zwar keine Fuge, immerhin aber einen Kanon bei Ziffer 27.
- Bela Bartók: **Streichquartett Nr. 3** (1927). Bartók nennt die vier Sätze ***Prima parte***, ***Secunda parte***, ***Ricapitulazione della prima parte*** und ***Coda***. Auf deren Formschema wird in Abschnitt 8.4 „Adagio" auf S. 67 eingegangen.

Vielleicht kann auch Ignaz Moscheles **Sonate mélancolique** op. 49 (um 1821) als Vorgänger unter diese Rubrik eingeordnet werden. Hier aber sollte eher von einer einsätzigen Sonate in Sonatensatzform gesprochen werden.

[245] Igor Strawinskys **Concerto per due pianoforti soli** (1935) könnte dazu gehören, wird aber unter der Rubrik *Konzert* im Abschnitt 17.5.12 auf S. 170 erwähnt.

[246] Robert Schumann schreibt über Mendelssohns Fugenzyklus op. 35 *„Die Fugen haben viel Sebastianisches und könnten den scharfsinnigsten Redakteur irremachen, wär' es nicht der Gesang, der feinere Schmelz, woran man die moderne Zeit herauskennte"*. ???

genhimmel zu. Da galten selbst die Fugen des Meisters Beethoven als randständige Sonderentwicklungen, die man erstaunt, wenn überhaupt, zur Kenntnis nahm.
Ähnliches gilt für Kammermusik mit Klavier des 19. und 20. Jahrhunderts: Die Aufzählung in Abschnitt 17.5.7 auf S. 156 nennt gerade mal 6 derartige Werke, in denen meist aber Fugati statt Fugen auftreten. Eine veritable Fuge stammt von Johannes Brahms: das **Finale** der **Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 1** op. 38 *e-moll*. Brahms bezieht sich explizit auf Bach: Er verarbeitet das Thema des ***Contrapunctus XIII*** aus der **Kunst der Fuge**. Hier dürfte aber auch Beethoven Pate gestanden haben, nämlich dessen gleichbesetzte **Sonate für Klavier und Violoncello** op. 102 Nr. 2 *D-dur* (1815), gleicherweise mit einer Fuge im Finale.
Völlig anders steht es um Kammermusik für Streicher und um symphonische Musik. Hier gibt es eine große Auswahl von Fugen: In Tabelle 62 „Alphabetische Liste von Fugenkomponisten des 19. und 20. Jahrhunderts“ auf S. 159 werden 43 symphonische Werke (einschließlich einiger, bemerkenswert weniger Konzerte) genannt, dazu kommen 18 Werke für Streicherensemble, meist Streichquartett. Auch diese Fugen gehen eher auf die Tradition Bachs und Mozarts statt Beethovens zurück. Die ersten 8 Symphonien Beethovens kommen ganz ohne Fugen aus, und die Fugen für Streichquartett, allen voran die **Große Fuge für Streichquartett** op. 133 *B-dur* (1825), dürften wegen ihrer Sprödigkeit die Zeitgenossen und Nachfolger eher abgeschreckt als zur Nachahmung gereizt zu haben.
Schließlich: In Sakralmusik existiert eine ungebrochene Fugentradition, die vom Zeitalter des Barock bis in die Neuzeit reicht und Beethoven (**Missa Solemnis** op. 123 (1819-23) mit einschließt.

Keiner einzigen der später entstanden Fugen diente die **Hammerklaviersonate** als Vorbild.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Die Wirkungsgeschichte der Hammerklaviersonate“ auf S. 134.

17 Anhang 1: Fugen nach der Hammerklaviersonate

Weiter zum nächsten Kapitel „Anhang 2: Harmonische Funktionbezeichnungen“ auf S. 170.

Der letzte Satz der **Hammerklaviersonate** enthält eine der beachtenswertesten Fugen, die je geschrieben worden sind.
Aus diesem Grund soll hier auf den Begriff Fuge näher eingegangen werden, und zwar speziell im Blick auf die **Hammerklaviersonate** und ihre Wirkungsgeschichte (Kapitel 16 auf S. 134). Dazu wird ein kurzer Überblick über ausgewählte Fugen Beethovens gegeben, danach ein ausgesprochen ausführlicher Abschnitt über die Fugenkomposition nach Beethoven.
Zunächst aber einige unvermeidbare Begriffsbestimmungen:

17.1 Fuga und Fugato

Die Musikwissenschaft unterscheidet zwischen einer ***Fuge*** (*Fuga*, *Fugue*), die ein ganzes Werk oder einen Satz eines Werkes darstellt, und einem ***Fugato***, das nur einen Abschnitt eines Werkes oder Satzes bildet.
Eine ähnliche Definition: Von einer ***Fuge*** wird erwartet, dass sie mehrere Durchführungen[247] des Fugenthemas enthält, die möglichst mit Umkehrungen, Krebsen, Vergrößerungen, Verkleinerungen und Engführungen verziert sind. Ein ***Fugato*** dagegen kann sich mit einer einzigen solchen Durch-

[247] Hier hat der Begriff *Durchführung* nicht das Mindeste mit dem gleichlautenden Begriff zu tun, der zur Beschreibung der *Sonatensatzform* verwendet wird, sondern bezeichnet das Abarbeiten des Fugenthemas in den beteiligten Stimmen.

führung zufrieden geben, an der vielleicht noch nicht einmal alle anwesenden Stimmen beteiligt sind.
Allein: Die Komponisten pflegen solchen theoretischen Begriffsabgrenzungen so gut wie nie zu gehorchen. Und Musiktheoretiker bezeichnen auch schon mal ein einfachstes imitatorisches Satzgefüge als Fuge, wenn sie damit die Reputation ihres Lieblingskomponisten zu mehren meinen. Also wird im Folgenden der Unterschied zwischen Fuge, Fugato und imitatorischem Satz weitgehend vernachlässigt.

17.2 Klassifizierung von Fugenthemen

Giovanni Battista Martini (Padre Martini, 1706 – 1784) unterscheidet drei Arten von Fugenthemen: *Andamento*, *Soggietto* und *Attacco*:

17.2.1 Andamento

„Ein Fugenthema von größerer Ausdehnung, das mit Hilfe verschiedener rhythmischer Werte in zwei kontrastierende Phrasenabschnitte aufgeteilt ist.“[248] Beispiele:

Antonio Vivaldi: **L'Estro Armonico** op. 3 Nr. 11 (1712), 3. Satz:

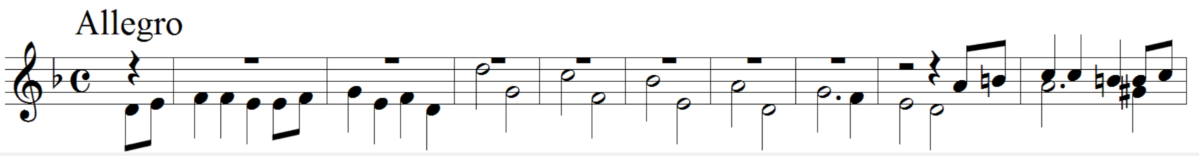


Abbildung 118: Antonio Vivaldi, Concerto **per 2 Violini e Violoncello** op. 3 Nr. 11, 3. Satz

Johann Sebastian Bach:

- **Das Wohltemperierte Klavier Teil II**, Fuga 10 *e-moll* BWV 879 (1742):

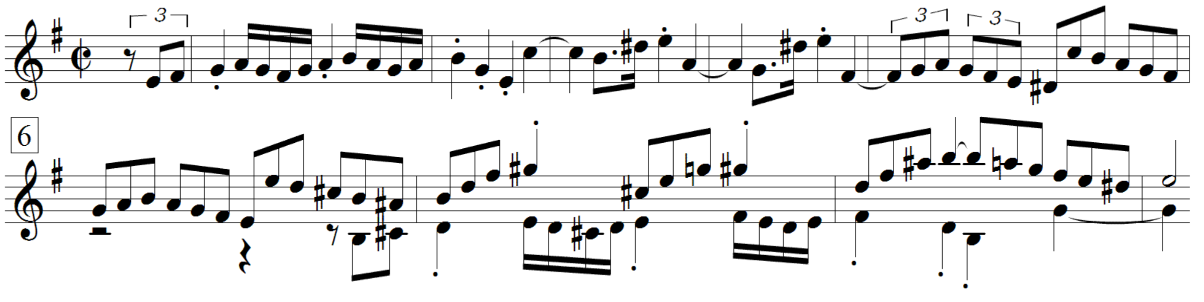


Abbildung 119: J.S. Bach, Fuga *e-moll* aus dem 2. Teil des **Wohltemperierten Klaviers** BWV 879

- **Die Kunst der Fuge** BWV 1080 (1748 – 1749): ***Contrapunctus IX***:

[248] Diese und die folgenden Begriffsbestimmungen sind nach dem Artikel **Fuge** von Emil Platen im **Großen Lexikon der Musik** (s. Abschnitt „Benutzte Nachschlagewerke“ auf S. 231) zitiert.

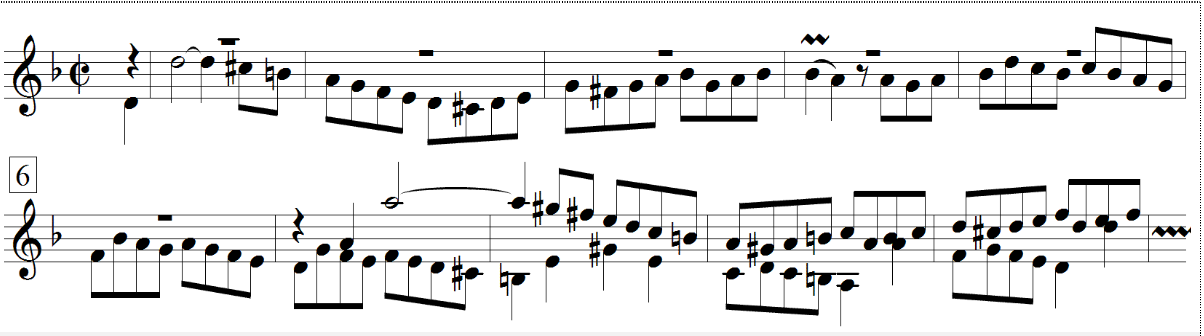


Abbildung 120: J.S. Bach, ***Contrapunktus IX*** aus der **Kunst der Fuge** BWV 1080

Ludwig van Beethoven:

- **Streichquartett** op. 59 Nr. 3 *C-dur* (1805/06):

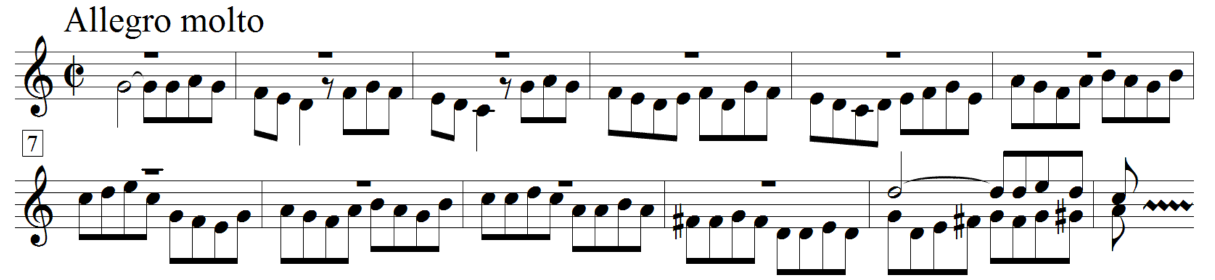


Abbildung 121: L. van Beethoven, **Streichquartett** op. 59 Nr. 3 *C-dur*, letzter Satz[249]

- Die ***Fuge*** im ***Finale*** der **Hammerklaviersonate** ist das Paradebeispiel einer *Andamento*-Fuge (s. Abbildung 42 „***Fin34****: Das Hauptthema*“ auf S. 84). Das Thema wird fast beliebig lange fortgesponnen; sein tatsächliches Ende erschließt sich noch am ehesten durch das Studium des *Krebses* (s. Tabelle 38: „***Fin150****: 4. Durchführung: Krebs*“ auf S. 89);
- Das Thema der ***Ode an die Freude*** im Finale der **Symphonie Nr. 9** wird zunächst als vierstimmiger Instrumentalkanon vorgetragen; hier ist es immerhin 24 Takte lang. Diese Länge (4 * 24 = 96 Takte in obstinatem *D-dur*) lässt den Zuhörer vergessen, das es sich hier um imitatorische Kompositionstechnik handelt. Kontrapunktische Komplexität lag kaum im Konzept des Komponisten:

[249] Dilettanten, die sich trotz der technischen Schwierigkeiten an diese Fuge heranwagten, haben ihr folgenden unehrerbietigen Text unterlegt, der nebenbei die Länge des Themas dokumentiert: *„Hört, ich kann die Fuge nicht, ich kann die Fuge nicht, ich werd' die Fuge niemals können, werd' die Fuge niemals können* [und noch ein paar Mal]*“*, worauf die 2. Geige antwortet: *„Quatsch, das ist mir einerlei, das ist mir einerlei, …“* (zitiert nach Ernst Heimeran, a.a.O. S. 60).
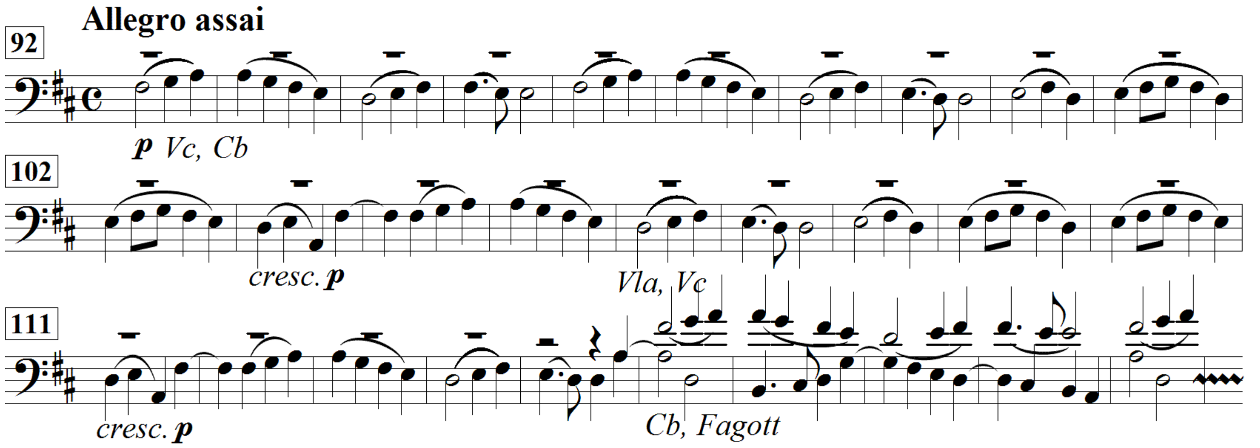


Abbildung 122: L. van Beethoven, **Symphonie Nr. 9** op. 125 *d-moll*, ***Finale***: Das Thema der ***Ode an die Freude***

Dieses Thema wird später auch fugiert verarbeitet, z.B. in Takt ***101*** des 5. Teiles, ***Allegro assai vivace. Alla marcia***: Wiederum rein instrumental, jetzt aber figuriert, doch wird die Länge auf 4 Takte zurechtgestutzt und bildet somit unversehens den typischen Vertreter eines *Soggetto*-Fugenthemas (s.u.).

- **Streichquartett** op. 131 *cis-moll*, 1. Satz (s. Abbildung 129 auf S. 147).

Franz Schubert: **Messe Nr. 6** D 950 *Es-dur* (1828)

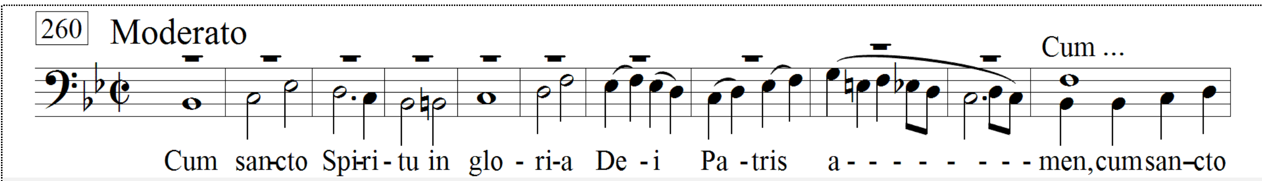


Abbildung 123: F.Schubert, **Messe** Nr. 6 D 950 *Es-dur* (1828): Fuge im ***Gloria***

Hector Berlioz: **Requiem – Grande Messe des Morts** op. 5: ***Offertorium***

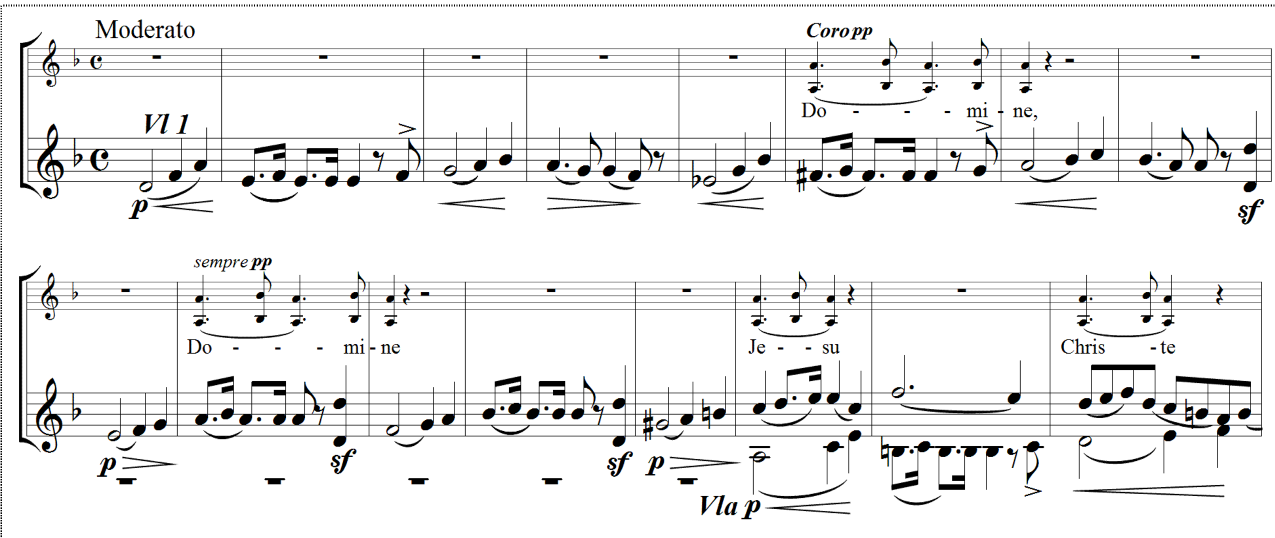


Abbildung 124: Hector Berlioz, **Requiem – Grande Messe des Morts** op. 5: ***Offertorium***[250]

[250] Berlioz‘ ***Offertorium*** im **Requiem** verbindet nicht nur die ausufernde Länge des Themas mit Beethovens Vertonung der ***Ode an die Freude***:

Vielleicht nur Zufall: Die letzten Beispiele zeigen alle den daktylischen Rhythmus lang – kurz – kurz. Ins Auge aber fällt: Die Länge der Themen von *Andamento*-Fugen ist meist kein Vielfaches von vier Takten, im Gegensatz zu anderen Fugentypen (s.u.: *Soggetto*-Fugen) und der Mehrzahl aller Fugenthemen und auch der Mehrzahl aller Themen in der Musikgeschichte überhaupt. Das zeigen die oben genannten Beispiele:

Tabelle 58: Die Länge der Themen in *Andamento*-Fugen

Titel	Länge
Antonio Vivaldi, **Concerto per 2 Violini e Violoncello** op. 3 Nr. 11, 3. Satz	8 = 2 + 6
J.S. Bach, Fuga *e-moll* aus dem 2. Teil des **Wohltemperierten Klaviers**	6
J.S. Bach, ***Contrapunktus IX*** aus der **Kunst der Fuge**	6½
L. van Beethoven, **Streichquartett** op. 59 Nr. 3 *C-dur* (1805/06), letzter Satz	10
L. van Beethoven, ***Fuge*** im ***Finale*** der **Hammerklaviersonate**	6
L. van Beethoven, **Symphonie Nr. 9** op. 125 *d-moll*, ***Finale***	24[251]
L. van Beethoven, **Streichquartett** op. 131 *cis-moll* (1822/26), 1. Satz	6
Franz Schubert, **Messe Nr. 6** *As-dur* (1828): Fuge im ***Gloria***	10
Hector Berlioz, **Requiem** op. 5 (1837): ***Offertorium***	13

Es verwundert zutiefst, dass noch im Jahre 1905 Arnold Schönbergs **1. Streichquartett** op. 7 *d-moll*, für mich ein Schlüsselwerk der Spätromantik, von der Kritik verrissen wurde, und zwar mit dem Argument, das Hauptthema bestehe unzulässigerweise aus der ungeraden Periode von 2½ Takten. Derartige Perioden waren damals schon seit mehr als 150 Jahren gebräuchlich.

17.2.2 Soggetto

Ursprünglich, im 16. Jahrhundert, bezeichnete *sogetto* die wichtigste Stimme in einem polyphonen Satzgefüge, heute allgemein das Thema einer Fuge (deutsch: *Subjekt*). Padre Martini hat eine zusätzliche, eingeschränkte Definition eingeführt: *sogetto* sei der Thementyp *„von mittlerer Ausdehnung, nicht kürzer als 1½ Takte und innerhalb des tempo ordinario“*.[248]
Diesem Typus gehört die überwältigende Mehrzahl aller Fugen an (so z.B. 36 der 48 Fugen des **Wohltemperierten Klaviers**). Hier einige, wenige Beispiele:

J.S. Bach: ***Contrapunctus I*** aus der **Kunst der Fuge** BWV 1080 **(**1748 – 1749):

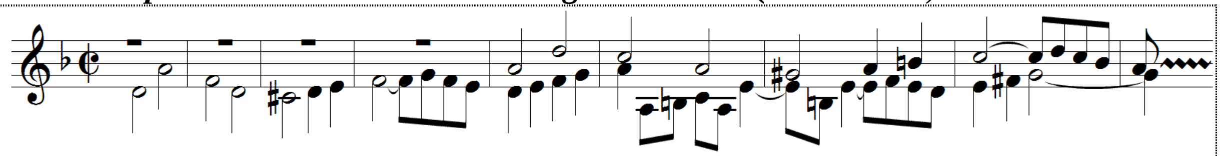


Abbildung 125: J. S. Bach, ***Contrapunctus I*** aus der **Kunst der Fuge**

Fast alle Contrapuncti der Kunst der Fuge verarbeiten dieses Sogietto-Thema.

L. van Beethoven:

Klaviersonate op. 110 *As-dur*: ***Fuga*** im ***Finale***, s. Abbildung 128 auf S. 147.
Große Fuge op. 133 *B-dur*, s. Abbildung 131 auf S. 149.

- Berlioz schreibt in *d-moll*, während Beethoven gerade den für die 9. Symphonie allesentscheidenden Übergang von *d-moll* nach *D-dur* hinter sich hat.
- Beide Komponisten bedienen sich ???

[251] 24 = 6 · 4, also immerhin ein Vielfaches von 4 Takten, das dann aber 6 Mal auftritt.

17.2.3 Attacco

It. *attacco* bezeichnet zunächst den militärischen Angriff in einer Schlacht, dann in der Musik den Einsatz einer Stimme und schließlich bei Padre Martini eine besondere Art von Fugenthema:
„Ein kurzes, vorwiegend in fugierten Abschnitten anderer Formen (Fugati) anzutreffendes Motiv“.[248]
Einerseits sind *Attacco*-Fugen nicht immer vom Typ *sogetto* eindeutig abzugrenzen, andererseits bilden sie einen fließenden Übergang zwischen den Begriffen *Fuga/Fugato* und *imitatorischer Satz*. Beispiele:

Antonio Vivaldi:
L'Estro Armonico op. 3 Nr. 11 *d-moll*, 5. Satz:

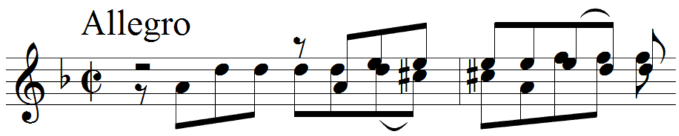


Abbildung 126: Antonio Vivaldi, **Concerto per 2 Violini e Violoncello** op. 3 Nr. 11, 5. Satz

J.S. Bach:
Wohltemperiertes Klavier *Fuga 3* *Cis-dur* BWV 872:
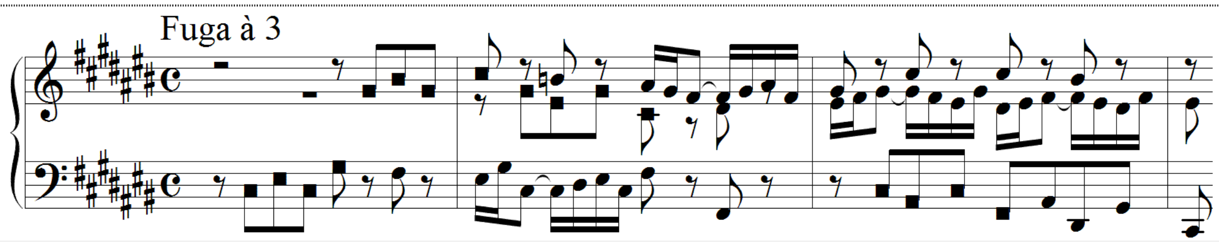


Abbildung 127: J.S. Bach, Wohltemperiertes **Klavier Teil II**, Fuga 3 *Cis-dur* BWV 872.

17.3 Eine Auswahl von Beethovens Fugen

Streichquartett op. 18 Nr. 4 *c-moll* (1798-1800): 2. Satz ***Scherzo, Andante scherzando quasi allegretto*** an Stelle des langsamen Satzes;
Eroica-Variationen op. 35 *Es-dur* für Klavier (1802), ***Finale alla Fuga***;
Streichquartett op. 59 Nr. 1 *F-dur* (1805/06), 2. Satz ***Allegretto vivace e sempre scherzando***, ein chromatisch sich hochschraubendes imitatorisches Gefüge;
Streichquartett op. 59 Nr. 3 *C-dur* (1805/06), letzter Satz ***Allegro molto*** mit ausgedehntem *Andamento*-Thema (Abbildung 121 auf S. 141);
Sonate für Klavier und Violine *G-dur* op. 96, 4. Satz ***Poco allegretto*** (Variationen): Takt ***217***ff (Fugato mit 2 Durchführungen, kurz vor der *Coda*);
Klaviersonate op. 101 *A-dur* (1816), Fugato im Finale (Notentext in Abbildung 143 auf S. 196);
Sonate für Klavier und Violoncello op. 102 Nr. 2 *D-dur* (1815), ***Finale***;
Fuga für Streichquintett *D-dur* op. 137 (1817?) (s. Abschnitt 17.3.1 unten);
Klaviersonate op. 110 *As-dur* (1820/22), Finale ***Allegro, ma non troppo*** (s. Abschnitt 17.3.2 auf S. 146);
Klaviersonate op. 111 *c-moll* (1821-22), Fugato im Kopfsatz ***Allegro con brio ed appassionato*** (Notentext in Abbildung 144 auf S. 197);
Variationen op. 120 (**Diabelli-Variationen**, 1819 – 1823): Variationen 24, 30 und 32;

Zweite Messe „**Missa Solemnis**“ op. 123 (1819-23): im ***Credo „Et vitam venturi saeculi“***
Symphonie Nr. 9 op. 125 *d-moll* (1822-24):

- 2. Satz ***Molto vivace***
- ***Finale***, Takt ***92*** (Abbildung 122 auf S. 142): Kanon über das Thema des *„Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium“.* Hier hat das Thema immerhin eine Länge von 24 Takten;
- ***Finale***, Teil 8: ***Allegro energico, sempre ben marcato*** *„Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuss der ganzen Welt!“* mit dem Kontrasubjekt *„Freude schöner Götterfunken, Tochter aus Elysium“*;

Streichquartett op. 131 *cis-moll* (1822/26), Anfang (Abbildung 129 auf S. 147);
Große Fuge für Streichquartett op. 133 *B-dur* (1825; Abschnitt 17.3.4 auf S. 147).

Einige dieser Fugen stehen in enger Beziehung zur Fuge der **Hammerklaviersonate**, und sie sollen im Folgenden beschrieben werden:

17.3.1 Fuga *D-dur* op. 137 für Streichquintett

Dieses *opusculum*, ganze 83 Takte lang,[252] ist im Autograph auf den 28. November 1817 datiert, also in die Entstehungszeit der ersten beiden Sätze der **Hammerklaviersonate**. Skizzen zu diesem Werklein fanden sich im sog. Boldrini-Skizzenbuch,[253] das auch die ersten Skizzen zur **Hammerklaviersonate** enthalten hat.
Es gilt als einzig originäres veröffentlichtes Kammermusikwerk jenes Jahres (größer besetzte Werke aus dieser Zeit, z.B. Orchesterwerke, gibt es gar nicht, und nur das **Streichquintett** op. 104, eine Bearbeitung des **Klaviertrios** op. 1 Nr. 3 des Jahres 1795, hat eine gleich große Besetzung: s. Kapitel „Anhang 7: Beethovens Werke der Jahre 1817/18“ auf S. 199). Damit könnte op. 137 interessant sein für Studien zur Hammerklaviersonate, zumal es sich um eine Fuge handelt, einer Form, die ja in der Hammerklaviersonate eine wesentliche Rolle spielt.
Op. 137 erinnert jedoch eher an eine Schülerarbeit, an der ein Lehrer wie Johann Georg Albrechtsberger[254] mehr oder vielleicht auch weniger Freude gehabt haben dürfte. Es wartet auf mit einem dreitaktigen Thema im 3/8 Takt, mit harmonischem Ungestüm und nonchalantem Umgang mit fünfstimmigem Kontrapunkt: So setzt gleich anfangs die fünfte Stimme später als erwartet ein, was dem Hörer fälschlicherweise den Beginn einer zweiten Durchführung einer vierstimmigen Fuge suggeriert. Dieser Lapsus wird auch durch die folgenden akrobatischen *Engführungen* nicht ausgeglichen.
Harmonisch fällt in op. 137 der dominantische Septnonakkord */A79* der letzten beiden Takte auf, der mit der gleichzeitig erklingenden übergebundenen Undezime *D* die Schlusstonika *D-dur* vorwegnimmt. Derartige Konstrukte sind nicht außergewöhnlich; sie werden in der **Hammerklaviersonate** mit besonderem Eifer eingesetzt (s. Abschnitt 10.2 „Terzschichtungen“ auf S. 106) – das ist aber auch die einzige Ähnlichkeit zwischen beiden Werken.
Manches erinnert an Mozarts **Musikalischen Spaß** KV 522, so z.B. die dreitaktige Periodik – aber hätte ein Beethoven je in derart spaßiger Weise mit Musik umgehen können?[255] Und falls ja: jeder

---

[252] Der vollständige Notentext wird in Abbildung 141 auf S. 220 wiedergegeben.
[253] Das Boldrini-Skizzenbuch ist verschollen; glücklicherweise aber liegen darüber Beschreibungen von Gustav Nottebohm (1817 – 1882) vor. Details sind zu finden bei Norbert Gertsch, a.a.O. S. 69.
[254] Johann Georg Albrechtsberger (1736 – 1809), 1772-93 Hoforganist, dann Kapellmeister am Stephansdom in Wien. Beethoven ließ sich in den Jahren 1794-95 von ihm im Kontrapunkt unterweisen.
Meine Kenntnis des Personalstiles von J.G. Albrechtsberger beschränkt sich auf seine **Präludien und Fugen für Violine und Violoncello**. Dieser Stil wird in op. 137 überraschend gut getroffen. Allerdings: der routinierte Albrechtsberger hätte nie ein Werk mit handwerklichen Mängeln wie op. 137 hinterlassen.
[255] In manchen Vokalwerken, es handelt sich typischerweise um Lieder und Kanons, will uns Beethoven tatsächlich glauben machen, er sei ein begnadeter Spassvogel. Davon zeugen Texte wie: ***„Ich bitte dich,***

Komponist hätte, um möglichen Missverständnisse vorzubeugen, den unernsten Charakter einer solchen Komposition eindeutig klargestellt, wie es Mozart schon im Titel getan hat.
Ich denke: Op. 137 ist wie das oben genannte op. 104 die Aufarbeitung eines Frühwerkes, allerdings eines noch früheren Frühwerkes – es liegen Äonen der Musikgeschichte zwischen op. 137 und op. 1 Nr. 3, der Vorlage für op. 104. Stilistisch ähnlich gelagert wie op. 137 sind Beethovens drei **Vorspiele und Fugen** für Streichquartett in *F-dur*, *e-moll* und *C-dur*, die deren Herausgeber Willy Hess in die Zeit von Beethovens Studienjahren bei Albrechtsberger, also um 1795, einordnet. Diese wenig anspruchsvollen Werke sind also, trotz des stilistischen Unterschiedes, erst kurz vor den Klaviertrios op. 1 entstanden.
Op. 137 ist nett anzuhören; in irgendeinen Kontext zur Hammerklaviersonate darf es wegen stilistischer und handwerklicher Unbedarftheit keinesfalls gesetzt werden. Es wurde von Breitkopf & Härtel *post mortem* herausgegeben, mit einer fiktiven Opuszahl statt, wie es sich anständigerweise gehört hätte, als op. post.[256]

17.3.2 Das Finale der Klaviersonate op. 110 *As-dur*

Mit einem langsamen Satz beginnt das ***Finale*** der **Klaviersonate** op. 110 *As-dur*, drei Jahre nach der **Hammerklaviersonate** komponiert.
Wie im ***Largo*** der **Hammerklaviersonate** tritt hier eine Vielzahl von Tempobezeichnungen auf: Anfangs ***Adagio, ma non troppo*** (4/4), kurz darauf ***Recitativo*** ohne Taktmaß (im Gegensatz zur **Hammerklaviersonate** mit ihrem bewusst irreführenden Taktmaß *„im Largo sich zählt immer 4/4“*), dann ***Più adagio, Andante, Meno adagio, Adagio***, dann ***Adagio, ma non troppo*** (12/16) und schließlich ***Arioso dolente***.
Gleichermaßen wird eine Vielzahl von Tonarten durchschritten, von Beethoven einige Male durch eher irreführende Vorzeichenwechsel im Notensystem angezeigt: Das alles kennen wir schon von der **Hammerklaviersonate**.
Dann folgt eine dreistimmige Fuge:

---

schreib' mir die Es-Skala auf“ (dieser Kanon steht in *Es-dur*), ***„Bester Tobias“***, ***„Erster aller Tobiasse“*** oder ***„Esel, alter Esel, hi ha“***.

256 Hier sei einmal aufgeräumt mit der arg häufig auftretenden Sprachverdrehung des *op. posth.*: Ein Wort *posthum* und eine Abkürzung *op. posth*. gibt es weder in Deutsch noch in einer toten Sprache (englisch allerdings: *posthumous*, französisch *posthume*, und das **MGG** benutzt penetrant die Abkürzung *posth.*).
Zwar verwest gewöhnlich alles lebende Gewebe, so auch das menschliche Fleisch, nach (lat.: *post*) dem Ableben zu *Humus* (lat.: feuchter Erdboden), aber das ergibt noch lange keinen Posthumus. Es handelt sich hier um eine falsche und recht makabre Volksetymologie:
Richtig heißen muss es *op. post.*, und das bezieht sich auf den lateinischen Vornamen *Postumus* (wörtlich „Letzter“, dann auch „Nachgeborener“).
Ein alter Römer trug meist drei Namen: Vorname (z.B. *Gaius*), Sippennname (z.B. *Julius*: dieser *Gaius* stammt aus dem Geschlecht der *Julier*) und Beiname, der den Sippennamen genauer spezifiziert (z.B. *Caesar*).
Den Römern mangelte es in erschreckendem Maße an Phantasie für Namensgebung: Vornamen wie Gaius waren Ausnahme. Gewöhnlich wurden die Kinder durchnummeriert. So wurde der dritte Sohn *Tertius* genannt (möchten Sie mit „Hallo, Dritter“ angesprochen werden?), und auch *Septimusse* gab's bei der Fertilität der alten Römer zu Hauf.
Ein nach dem Tode des Vaters geborener Sohn wurde dann mit dem Vornamen *Postumus*, der Letzte, bedacht – ging es mit rechten Dingen zu, durfte vor einer eventuellen Wiederheirat der Witwe kein weiterer Spross das Licht der Welt erblicken.
Die Bezeichnung *Postumus* wurde sinngemäß auf die nach dem Tode eines Komponisten veröffentlichten Werke übertragen.
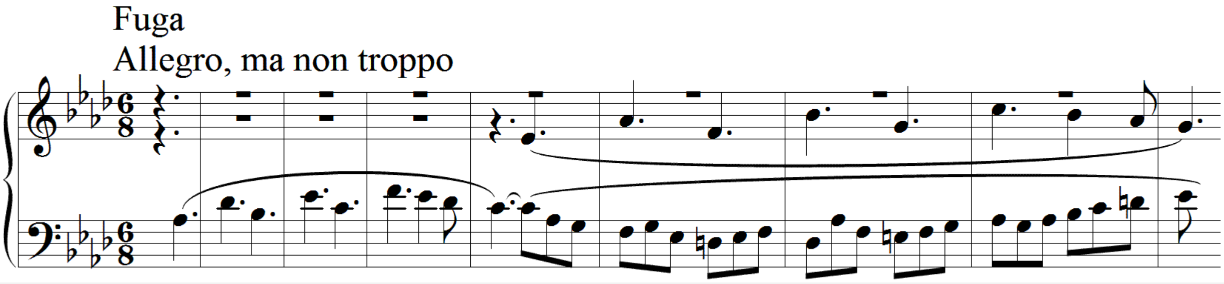


Abbildung 128: L. van Beethoven, Klaviersonate op. 110 *As-dur*, ***Finale: Fuga***

Zu Abschnitt 17.2.2 „Soggetto“ auf S. 143.

Also eine Wiederaufnahme des Konzeptes der **Hammerklaviersonate**? Tatsächlich aber bestehen beträchtliche Unterschiede:
Stilistisch – schlicht gesagt: Ein J.S. Bach dürfte der Fuge in op. 110 wohl ein anerkennendes Kopfnicken zugemessen haben, der Fuge von op. 106 dagegen nichts als das Stirnrunzeln des Unverständnisses.
Formal: Das ***Largo*** der **Hammerklaviersonate** stellt die Einleitung zur ***finalen Fuge*** dar und wird später nicht wieder aufgenommen. In op. 110 dagegen werden das *Arioso dolente* und die Fuge zwei Mal nacheinander vorgetragen und sind dadurch satztechnisch ineinander verwoben.[257]
Satztechnisch und stilistisch ist kein Bezug zur Hammerklaviersonate zu erkennen. Interessant wird die Fuge in op. 110 dadurch, dass sie das vorletzte Individuum einer bald danach ausgestorbenen Spezies darstellt, nämlich der Klaviersonaten mit einem Fugensatz: s. Abschnitt 17.5.6 „Klaviersonaten “ auf S. 155.

17.3.3 Die Fuge im Streichquartett op. 131 *cis-moll*
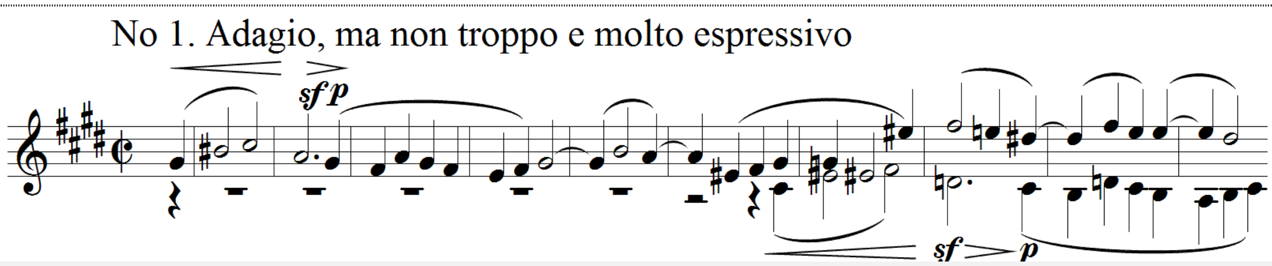


Abbildung 129: L. van Beethoven, **Streichquartett** op. 131 *cis-moll*, 1. Satz

Baustelle!

17.3.4 Die Große Fuge op. 133 *B-dur*

Grande Fugue tantôt libre, tantôt recherchée:

[257] Diese eher simple Tatsache verführte einen Heinrich Schenker (1867 – 1935) zu geradezu drolligen, bestenfalls als *„originell“* zu bezeichnenden Ausbrüchen: *„Zumindest ist die individuelle Zweiteiligkeit als der letzte Ursprung des originellen* [sic!] *Gebildes anzusehen. Indessen wird durch diese Erkenntnis allein des Meisters Absicht noch durchaus nicht ganz erschöpft* […] *Vielmehr rang seine dämonische Gestaltungskraft mit einem noch weit höherem Ziele: denn er wollte selbst noch die immanente Zweiteiligkeit (Adagio und Finale), die im Grunde unbesiegbar bleibt, überwinden und jene durch Spaltung in vier Teile erst recht als Zweiteiligkeit verriet. Aus der Zweiheit sollte eine Einheit werden …“* u.s.w.u.s.f., zitiert nach K.H. Füssl aus der Plattenbeilage zur Einspielung der beethovenschen Klaviersonaten durch Friedrich Gulda.

Der Bezeichnung *„Grande Fugue libre"* enspricht *„Fuga con alcune licence"* in der **Hammerklaviersonate**, nur dass op. 133 auch noch *„recherchée*: gesucht, gelehrt" genannt wird, als ob das nicht auch für die Hammerklaviersonate gälte. Beiden Fugen ist außerdem eine außergewöhnliche Länge eigentümlich: 741 Takte (op. 133; wahrscheinlich der Weltrekord) bzw. 389 Takte (op.106). Damit erschöpfen sich aber schon die Gemeinsamkeiten beider Werke.
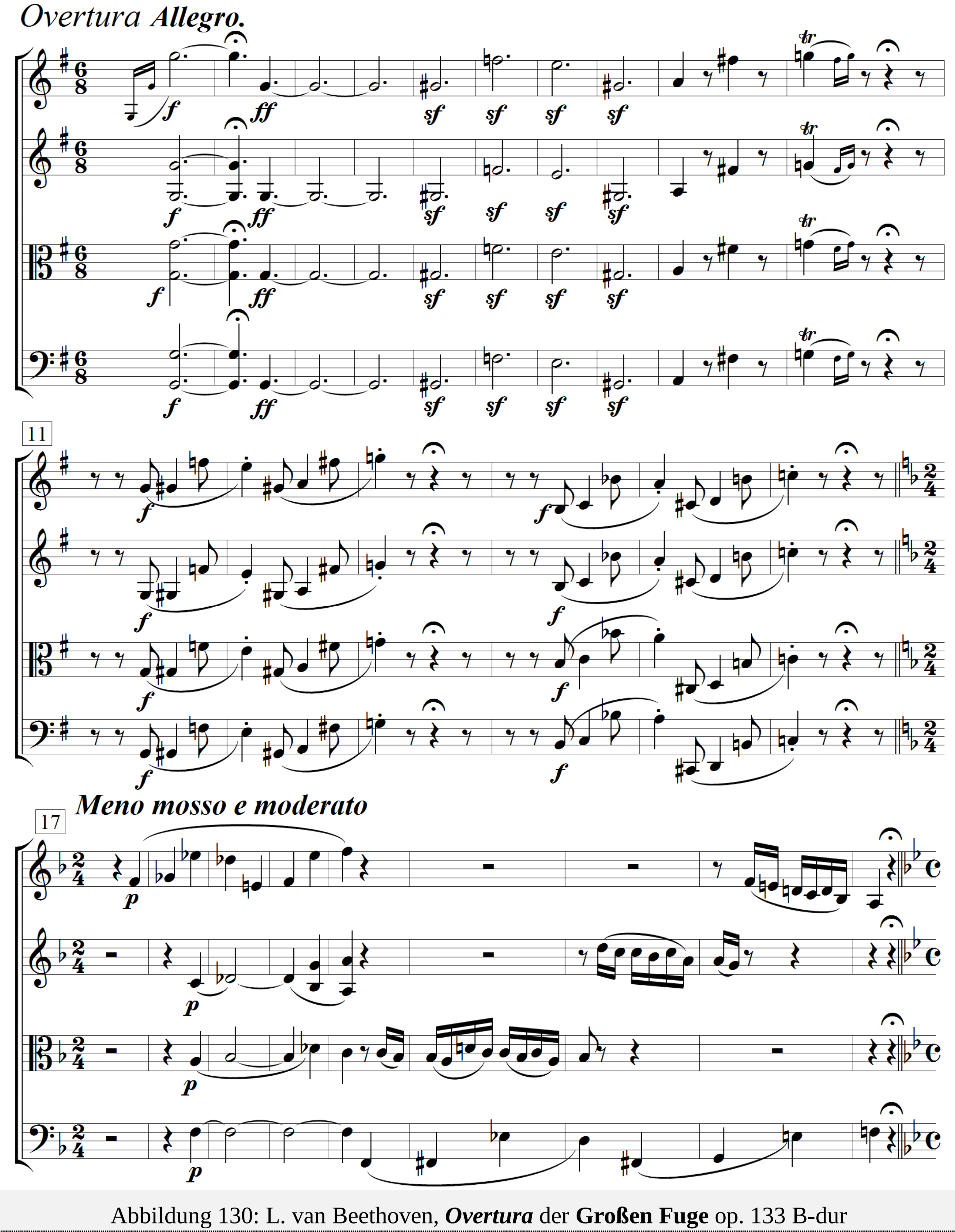


Abbildung 130: L. van Beethoven, ***Overtura*** der **Großen Fuge** op. 133 B-dur

Hier wurde das wesentliche motivische Material vorgestellt: Vergrößerung des Themas (Takt ***1***), Normalgestalt (Takt ***17***) und Verkleinerung (Takt ***11***).
Darauf folgt sofort die Fuge:
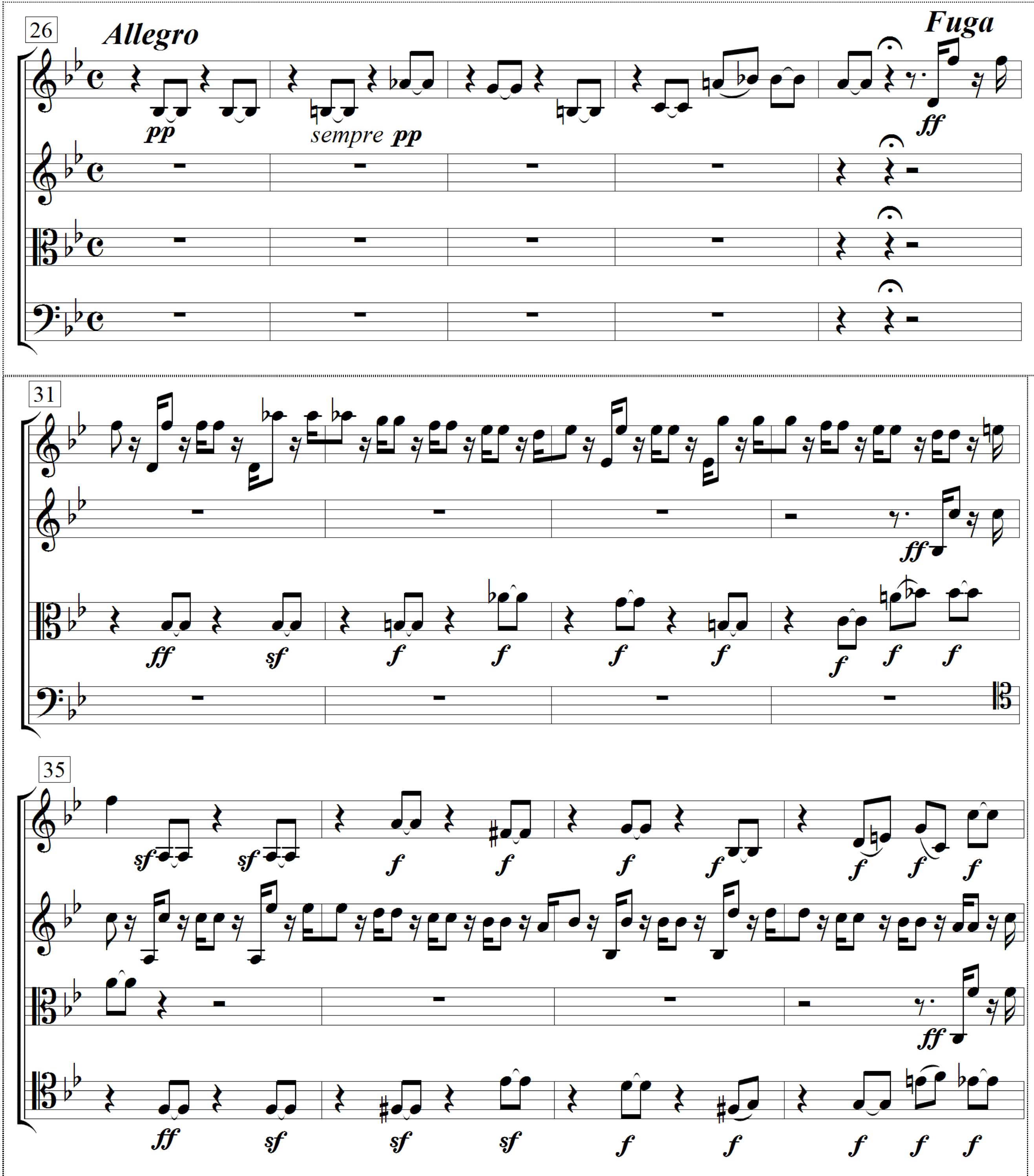


Abbildung 131: L. van Beethoven, **Große Fuge** op. 133 *B-dur*, Beginn der ***Fuge***

Zu Abschnitt 17.2.2 „Soggetto“ auf S. 143.

Auch wenn Beethoven uns etwas anderes weismachen will: Selbstverständlich beginnt die Fuge in Takt ***26***, und zwar mit dem Thema, das in Takt ***1*** der ***Overtura*** (Abbildung 130) vorgestellt wurde.

Dieses Thema liegt in jeweils stark modifizierter Gestalt fast allen der Späten Streichquartette Beethovens zu Grunde, auch dem **Streichquartett** op. 131 *cis-moll* (Abschnitt 17.3.3 auf S. 147).[258]
Das Dezimsprungmotiv in Takt ***30*** wird zunächst als Kontrasubjekt vorgestellt – später aber wird offenbar, dass es sich hier um das veritable zweite Thema handelt. Dieser Dezimsprung ähnelt dem motivischen Material aller Sätze der **Hammerklaviersonate**, tritt dort aber in unterschiedlichem harmonischen Kontext auf (s. Kapitel 9 auf S. 98).
In der **Großen Fuge** sind häufig klangliche Härten zu hören. Die Ursache: Beethoven kombiniert die einzelnen Stimmen so, dass viele Septimen und andere Reibungen auftreten, die dann aber nicht harmonisch in eine Konsonanz aufgelöst werden; statt dessen werden die Stimmen unabhängig voneinander fortgeführt.
So etwas kommt im ***Finale*** der **Hammerklaviersonate** nicht vor, obwohl auch dort Thema und Kontrasubjekt durchaus septimenträchtig sind. Vielleicht hat Beethoven in diesem Werk ja schon im 1. Satz sein Pensum an schrägen Klängen abgearbeitet (s. Abschnitt 4.3.3 „Eine absonderliche Folge von Dissonanzen“ auf S. 24).

17.4 Fugati in den Späten Klaviersonaten Beethovens

Tabelle 43 „***Fin249:*** Das ***Fugato*** im ***Finale***“ auf S. 92.
Hammerklaviersonate: Abschnitt 8.1.7 „Fugato im Allegro“ auf S. 55; Notentext: Abschnitt 20.2 auf S. 178.
Abschnitt 20.5 „Fugato im *Finale* der Klaviersonate *A-dur* op.101“ auf S. 195.
Abschnitt 20.6 „Fugato im Kopfsatz der Klaviersonate op. 111 *c-moll*“ auf S. 196.

Baustelle!

17.5 Fugenkompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts

Dieser Abschnitt stellt eine repräsentative Auswahl von Werken des 19. und 20. Jahrhunderts mit Fugen und ausgedehnten Fugati[259] vor. Er dient dazu, die Wirkungsgeschichte der ***Fuge*** im ***Finale*** der **Hammerklaviersonate** zu studieren (s. Kapitel 15 auf S. 133). Den Fugen Beethovens ist ein eigener Abschnitt gewidmet: 17.3 auf S. 144.

---

[258] Die Notierung dieses Themas in zwei gebundenen Achteln gleicher Tonhöhe ist für Streichinstrumente eigentlich sinnlos. Und so wird von fast allen Interpreten jeweils ein Viertel gespielt.
Beethovens Intention aber war sicherlich, dass zwei voneinander abgesetzte Achtel gespielt werden sollen. Das nämlich wird außergewöhnlich pikant, sobald dieses Thema synkopiert auftritt und dann auch noch Achteltriolen dagegen aufgespielt werden.

[259] Zur Abgrenzung zwischen Fuga und Fugato: s. Abschnitt 17.1 auf S. 134.
Ähnliche Listen finden sich jeweils unter der Rubrik **Fuge** im **MGG**, in **Herders großem Lexikon der Musik** und in der Wikipædia auf Deutsch und Englisch (s. Abschnitt „Benutzte Nachschlagewerke“ auf S. 231). Die zuverlässigste, sehr ausführliche und durchwegs mit Notentext belegte Liste stammt aus dem Vorlesungsfundus von Wolfram Breuer (s. Kapitel 0 auf S. 232).
Die hier gezeigte Auswahl (mehr als 250 Fugen bzw. Fugenzyklen) ist weitaus umfangreicher als die Zusammenfassung all dieser Listen – ich kenne halt noch ein paar Fugen mehr. Überdies werden in den Wikipædien etliche Werke als Fugen angepriesen, die gar nichts mit einer solchen zu tun haben, nicht einmal mit Fugato oder imitatorischem Satz.

17.5.1 Gattungen von Fugenkompositionen

Hier werden Werke, die Fugen enthalten, nach Gattungen von Instrumental- und Vokalmusik aufgeteilt. Ausführliche Informationen über die einzelnen Fugen finden sich im Abschnitt 17.7 „Alphabetische Liste von Fugenkomponisten“ auf S. 159.
Zunächst eine Übersicht über die Anzahl der Fugenkompositionen, die in Tabelle 62 auf S. 159 aufgeführt werden:

Tabelle 59: Fugenkompositionen nach Beethoven, geordnet nach Gattungen

Klavierfugen (s. Tabelle 60)	47[260] (109)[261]	Orgelfugen (s. Tabelle 60)	41[260] (69)[261]
Klaviersonate	1 (in Worten: eine!)	Kammermusik für Bläser	1
Opern	6	– mit Klavier	6
Symphonische Werke (einschl. Programmusik)	39	– für Solostreicher[262]	8 (24)
		– für Streicherensemble	18 (22)
Konzerte	6	Kammermusik insgesamt	33 (49)

Folgende Einteilung der Fugenkompositionen drängt sich auf:

17.5.2 Übungsfugen

Viele Fugen des 19. und 20. Jahrhunderts sind von ihren Komponisten in recht jungen Jahren geschrieben worden, wie Tabelle 62 „Alphabetische Liste von Fugenkomponisten des 19. und 20. Jahrhunderts“ auf S. 159 belegt. Offensichtlich handelt es sich in den meisten Fällen um Übungsarbeiten in kontrapunktischem Stil: Das Verfertigen von Fugen gehörte zum festen Bestandteil der Ausbildung eines Komponisten.
Bestes Beispiel: das frühe Fugenwerk von Georges Bizet (1838 – 1875), der jeweils im Alter von 16 und 17 Jahren am französischen Fugenwettbewerb *Concours de la Fugue* teilgenommen hat und dabei auch mal den 1. Preis gewonnen hat.
Baustelle: Fast keines der Jugendwerke Felix Mendelssohn Bartholdys kommt ohne eine oder mehrere Fugen aus – hier aber sollte man kaum von Übungsfugen sprechen.
Beethovens Unterricht bei Haydn, dann bei Albrechtsberger; Schubert – Sechter.

17.5.3 Huldigungen an Johann Sebastian Bach

Unter diese Rubrik fallen fast alle der eben erwähnten Übungsfugen, aber auch viele arrivierte Komponisten erweisen ihre Reverenz vor „Sebastian“[263].
Man übernimmt meist das formale Fugenschema Bachs – oder das, was man darunter versteht; denn die Mannigfaltigkeit bachscher Fugenformen lässt sich nicht in Schemata pressen – und unterlegt eine dem jeweiligen Zeit- und Komponistengeschmack angepasste Harmonik.
Diese Art von Fugen lässt sich häufig schon an Äußerlichkeiten erkennen:

- Fugen über die Tonfolge *B-A-C-H*, z.B. von Arthur Honegger (1892 – 1955), Franz Liszt (1811 – 1886), Ernst Pepping (1901 – 1981), Max Reger (1873 – 1916) und Robert Schumann (1810 – 1856).

---

[260] Gesamtzahl von Werken und Werkzyklen mit einer oder mehreren Fugen.
[261] Gesamtzahl von Fugen: In Werkzyklen mit mehreren Fugen wird jede Fuge einzeln gezählt.
[262] Davon gehen 7 Fugenzyklen mit insgesamt 23 einzelnen Fugen auf das Konto von Max Reger. Die verbleibende Fuge stammt von Béla Bartók.
[263] So Robert Schumanns etwas familäre Anrede an Bach – s.

- Werkzyklen von 24 Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten: Sie verweisen klar auf das Vorbild des **Wohltemperierten Klaviers**. Bemerkenswerterweise waren es drei Russen, die den Vergleich mit dem Vorbild Bach nicht scheuten: Georgi Alexandrowitsch Muschel (1909 – 1989), Dmitri Schostakowitsch (1906 – 1975) und Rodion Schtschedrin (* 1932); darüber hinaus: Julius Weismann (1879 – 1950) und Mario Castelnuovo-Tedesco (1895 – 1968; dieser Werkzyklus ist nicht für Klavier, sondern für *„2 wohltemperierte Gitarren“*[264] konzipiert).
- Die überwältigende Vielzahl von Fugenkompositionen trägt Werkbezeichnungen wie „Präludium und Fuge“ oder „Toccata und Fuge“ (das wird im Einzelnen in Tabelle 60 auf S. 152 spezifiziert). Sie lassen auf Referenz zu und Reverenz vor Bach schließen.
  Dass Werke mit derartiger Bezeichnung auch schon vor Bach, beispielsweise von Dietrich Buxtehude, komponiert worden waren – Bach hatte in jungen Jahren, 1707, eine Studienreise nach Lübeck zu Buxtehude unternommen, bei der er die Länge des ihm gewährten Urlaubes ungebührlich überzog –, war den meisten der unten genannten Komponisten unbekannt. Unter der Rubrik „Variationen und Fuge“ werden immerhin auch Zeitgenossen Bachs zitiert: Johannes Brahms verweist auf Händel in seinen **Variationen und Fuge über ein Thema von G. F. Händel** für Klavier op. 24 *B-dur* (1861), Max Reger auf Telemann in **Variationen und Fuge über ein Thema v. G. Ph. Telemann** für Klavier op. 134 (1914).

Allein schon die Tatsache, dass eine große Zahl (41%) der in Tabelle 62 „Alphabetische Liste von Fugenkomponisten des 19. und 20. Jahrhunderts“ (S. 159) angeführten Fugen für Klavier oder Orgel konzipiert ist, ist auf das Vorbild Bach zurückzuführen – diese Instrumente galten als traditionelle Fugeninstrumente. Viele Komponisten von Orgelfugen haben die Orgel bei ihren sonstigen Kompositionen kaum oder gar nicht bedacht.

Tabelle 60: Satzbezeichnungen für Klavier- und Orgelfugen nach Beethoven		
Satzbezeichnungen	Pianoforte	Orgel
Fuge	25 [260] (42) [261]	11 (29)
Präludium und Fuge	16 (89)	21 (31)
Variationen und Fuge	4	0
Fantasie und Fuge	0	4
Toccata und Fuge	0	2
Andere Satzbezeichnung und Fuge	4	3
Insgesamt	48 (115)	41 (69)
Anteil der in Tabelle 62 auf S. 159 aufgeführten Werke	?% (?%)	?% (?%)

Zum Abschnitt 16.4 „Klaviersonaten nach der Hammerklaviersonate“ auf S. 136.

17.5.4 Geistliche Werke

Fugen bilden einen wichtigen Bestandteil von geistlichen Werken. Traditionell enden *Gloria* und *Credo* vieler Messen mit einer Fuge. Dazu kommen Sätze in Werken wie *Requiem*, *Magnificat, Te deum, Oratorium* u.s.w. Im 19. Jahrhundert enstand u.a. in Folge der *Caecilianismus*-Bewegung eine Vielzahl kirchenmusikalischer Werke, derer Etliche mit Fugen ausgestattet wurden. Allein Joseph Rheinberger hat 12 Messen geschrieben.

---

[264] Eine wohltemperierte Gitarre ist ein Pleonasmus: das Attribut wohltemperiert ist überflüssig. Gitarren sind nämlich immer wohltemperiert (genau gesagt: gleichstufig; s. Abschnitt **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden.** auf S. 190) gestimmt. Das entspricht einem weißen Schimmel: ein Schimmel ist immer weiß.

Dazu kommen Oratorien, z.B. von Felix Mendelssohn Bartholdy (**Paulus**, **Elias**, **Christus**, **Psalmenvertonungen**) und Franz Liszt (**Christus**, **Die Legende von der Heiligen Elisabeth**), alle mit vielen Fugen garniert.
Viele der Werke weniger bekannter Komponisten werden erst jetzt langsam der Vergessenheit entrissen; daher erhebt die hier vorgelegte Auswahl geistlicher Werke weniger Anspruch auf Vollständigkeit als die Auswahl in anderen Musikgattungen.

- Berlioz, Hector (1803 -1869): **Requiem – Grande Messe des Morts** op. 5 (1837);

17.5.5 Fugen in Opern und Programmmusik

In Opern und Programmmusik werden Fugen von Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts ganz bewusst mit einer gehörigen Portion Unernst eingesetzt – im Gegensatz zu anderen Fugenkompositionen dieses Zeitraumes, die durchgängig den Nimbus der Altehrwürdigkeit beanspruchen.
Diese Behauptung entspricht wohl kaum der Erwartung: Also soll sie durch die folgende Aufzählung von Fugen belegt werden, die, nebenbei gesagt, für den hier behandelten Zeitraum einen erheblichen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.
Durch Fugen dargestellt wird in diesem Métier:

- Spaß am Leben: *„Alles auf Erden ist Spaß. Der Mensch ist als Spaßvogel geboren“*, so Verdi in seiner letzten Oper **Falstaff** (1893). Dieses fugierte ***Finale*** stellt das Motto dieser Oper dar und kann gleichermaßen als Motto für fast alle anderen der hier genannten Werke gelten.
- Heiteres: Smetana im **Doktor Faust**: **Puppenspiel-Ouvertüre** (1861);[265]
- Schulmeistertümelei am Rande der chormeisterlichen Verzweiflung: Lortzings **Zar und Zimmermann** (1837);
- Scholastisches: Strauss im **Zarathustra** (1895/96);
- Eine Prügelszene, die witzig gewertet werden will: Wagner in den **Meistersingern** (1861-67);
- *Coolness*: Bernstein in der **West Side Story** (1957). Hier leitet die instrumentale **cool fugue**[266] den zunächst noch rein verbalen Schlagabtausch zwischen konkurrierenden Jugendbanden ein:

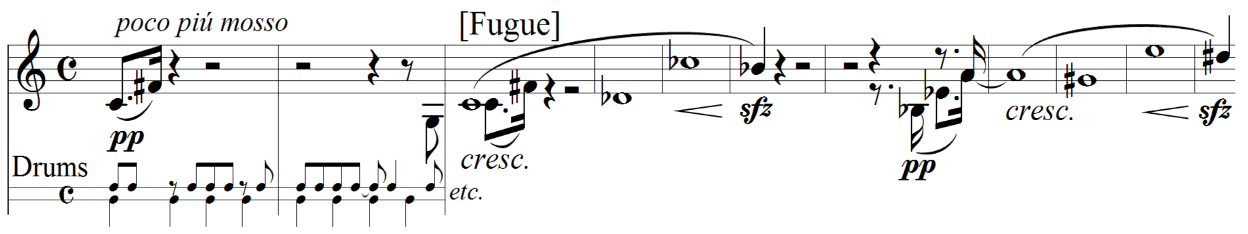


Abbildung 132: Leonard Bernstein, ***Cool Fugue*** aus der **West Side Story** (1957), Thema

Die Nähe zu den Themen der Späten Streichquartette Beethovens, insbesonder zu der Großen Fuge ist frappant.

Ähnliche Geisteshaltung finden wir in Werken, die jungem Publikum gewidmet sind:

- Britten: **The Young Person’s Guide to the Orchestra** (1945) und
- Glenn Gould: ***„So you want to Write a Fugue?”*** (1963).

---

[265] Der Faust-Stoff scheint von manchen Komponisten, ganz gegen Goethes Geist, ganz und gar nicht gewichtig genommen worden zu sein. Smetana erwähnt mit Stolz die Heiterkeit, der das Publikum bei der Uraufführung seiner Ouverture anheimfiel.

[266] *cool* ist seit etlicher Zeit ein in fast alle Sprachen eingeführtes Modewort unterschiedlichster Bedeutung. Zu Zeiten der **West Side Story** war die Bedeutung eingeschränkt, nämlich: einen *kühlen* Kopf zu bewahren (*keep cool!*), um *kühl* seine Ziele zu verfolgen.

Gleich weit von ehrwürdiger Tradition entfernt und, wie wir sehen werden, auch nicht von übermäßigem Ernst geprägt sind Fugen, die Dämonisches, Höllenfahrten und dergleichen Ungemach ausmalen:

- In diesen Kontext gehört zuvorderst die fugiert vorgetragene Freude über die Fahrt des *„argen Bösewichts"* Samiel zur Hölle: das ***Finale*** von Webers **Freischütz** (1817 – 1820).
- Bei Berlioz stellen Fugen den Hexensabbat dar (**Symphonie fantastique**, 1832/46), aber auch, in **La damnation de Faust** (1846), die Ausgelassenheit einer Ansammlung analkoholisierter angehender Akademiker in Auerbachs Keller:

  Hier wird zwar eine Amen-Fuge in bewusst konventionellem Stil vorgetragen, jedoch: Es handelt sich dabei um das Requiem für eine vergiftete Kellerratte, die ihr letztes Stündlein in einem Kochherd verbracht hatte und dort ihrer Auferstehung als Festtagsbraten harrt, wohlgemerkt eines deutschen Festtagsbratens: So etwas findet der französischer Gourmet äußerst spaßig![267]
- Drüber und vor allem drunter (nämlich in der Hölle) geht es zu in Jaromír Weinbergers Oper **Švanda dudák** (**Schwanda der Dudelsackpfeifer**, 1927):

  Švanda schwört seiner jüngst Angetrauten, er habe nichts gehabt mit der verzauberten Königin, der Königin *„mit dem Herzen aus Eis"*. Das ist eine Lüge (er hatte nämlich den Zauber gelöst und das Eis gebrochen), und folglich fährt er flugs zur Hölle.

  Dort rettet ihn der Räuber Babinský, schon immer ein wahrer Kumpel (bei einer drohenden Hinrichtung Švandas hatte er gekonnt das schon fallende Henkersbeil durch einem Besenstiel ersetzt – anderseits aber scharwenzelt er dauernd um Švandas Frau herum): Er besiegt den Teufel beim Kartenspiel, weil er der gewieftere Betrüger ist, und dadurch wird Švanda aus der Unterwelt erlöst.

  Diese Heldentat wird von einer außergewöhnlich monströsen Fuge ausgemalt.
- Nur noch sousrealistisch (*sous* = unter) zu nennen ist dann der Inhalt der „Tango-Operita" **María de Buenos Aires** von Astor Piazzolla:

  „Ich bin María... María Tango, María der Vorstadt, María Nacht, María fatale Leidenschaft, María der Liebe zu Buenos Aires bin ich!": So stellt sich María vor. Dann erklingen instrumental ***Fuga y Misterio***, und damit wird Marías Fahrt in die Unterwelt eingeleitet. Der Grund für diese Fahrt erschließt sich bestenfalls, wenn überhaupt, echten *Porteños* (so nennen sich die Einwohner von Buenos Aires).

  Dort angekommen wird María schon von Alten Hurenmüttern, Psychoanalytikern, trunkenen Marionetten und ähnlichen *personidades* erwartet. Der Alte Anführer der Alten Diebe verurteilt ihren Körper zum Tode (erfragen Sie bitte keine juristische Rechtfertigung dafür!), während ihr Schatten dazu bestimmt wird, durch Buenos Aires zu ziehen … uswusf.

  Am Ende gebiert der Schatten Marías unter Weihnachtsliederklängen ein Kind, aber: Es ist nicht das erwartete Jesuskindlein, sondern, oh Graus, ein Mädel. Daraufhin bleibt den wartenden Engelchen nichts anderes übrig, als sich zum Besäufnis abzusetzen. Der Geist (eine Sprechrolle) hatte schon anfangs verkündet: *„Maria unser von Buenos Aires... vergessen bist du unter allen Frauen"*.

Man sieht: Auch wenn finstere Mächte im Spiel sind – so richtig seriös geht's bei Opernfugen nie zu!

Ist es schon erstaunlich, eine Fuge in einer argentinischen Tango-Operita anzutreffen, so wird man eine derartige Form kaum eher in Opern erwarten, die als Sujet Zigeunerliebe oder japanische Lie-

---

[267] Darüber hinaus lässt Berlioz den Faust vorher fugiert seinen bevorstehenden Selbstmord verkünden, der aber infamerweise von Mephisto verhindert werden wird – Pech für Margarethe.
Was Berlioz von der Seriosität des Stoffes gehalten hat, zeigt er deutlich durch einige literarisch höchst ambitionierte Texte: Fausts schließliche Höllenfahrt wird mit den Worten *„Irimiru Karabrao!"* gefeiert. Unten (nämlich in der Hölle) angelangt, muss Faust dem Triumph des Mephistopheles beiwohnen, und dazu singt der Chor: *„Tradioun marexil fir tru dinxé burrudixé"*.
Das ist nicht nur unverstehbares künstliches Kauderwelsch, sondern: Es klingt ganz nach Wortfetzen der baskischen Sprache, die damals und noch lange Zeit in Spanien und Frankreich ungelittenen war (Übrigens: Baskisches *x* wird wie deutsches *sch* ausgesprochen). Berlioz dürfte sich mit diesem Seitenhieb auf eine ethnische Minderheit einen Lacherfolg versprochen haben. Genützt hat's nix – **La damnation de Faust** gereichte zur finanziellen Katastrophe.

bestragödien behandeln. Aber wenn es sich um die Darstellung von Unseriosität handelt, werden auch dort Fugen eingesetzt:

- Georges Bizet, **Carmen**: Opéra-comique (1873-74), ***Finale*** des 1. Aufzugs:

  Der Brigadier Don José soll die Zigeunerin Carmen, die in eine Prügelei verwickelt gewesen war und sich dann auch noch aufmüpfig gegenüber der Obrigkeit gezeigt hatte, ins Gefängnis überbringen. Carmen hat aber für den Abend schon ihre eigenen Pläne, nämlich in einer *taberna* die Séguedille zu tanzen und Manzanilla zu trinken. Sie setzt ihre Reize ein, um Don José, der wie trunken (*„ivre“*) in sie verliebt ist, dazu zu bringen, sie ausbüxen zu lassen. Dabei singt sie (leise; denn Don José muss das ja nicht unbedingt hören!): *„En chemin je te pousserai, je te pousserai Aussi fort que je le pourrai“*[268], und dabei spielt das Orchester eine Fuge auf.

  Diese Szene ist durchaus burlesk. Aber: Carmen hat Erfolg mit ihrer Verführung, und so wird das Ende, wie bei vielen Opéra-comiques, äußerst tragisch ausfallen.

- In Puccinis *Tragedia Giapponese* **Madama Butterfly** besteht der Anfang, der wie eine veritable Ouverture klingt (auch wenn Puccini das vielleicht bestreiten würde), aus einer Fuge:

  Dabei zeigt der japanische Heiratsvermittler Goro *„mit großem Dünkel, aber stets mit Unterwürfigkeit“* (Szenenanweisung) dem amerikanischen Schwerenöter Pinkerton das Liebesnest für den bevorstehenden Vollzug der Scheinehe mit Madama Butterfly.

  Fugen sind weder in klassischer japanischer Musik noch in deren abendländischer Rezeption (die mit originär japanischer Musik rein gar nichts gemein hat) anzutreffen. Puccini will hier offensichtlich darstellen, wie ein pfiffiger Asiate einen bornierten hormongetriebenen Amerikaner über den Tisch zieht und dabei altüberkommene abendländische Stilmittel einsetzt.

Sei es Freude am Leben, sei es Fahrt in die Unterwelt, sei es über-den-Tisch-Zieherei – in keinem Fall ist hier von Bachrezeption etwas zu spüren: Über Sebastian (so Robert Schumanns etwas familiäre Anrede an Bach; s. Fußnote 246 auf S. 138) macht man sich nicht lustig, und mit den notorisch mit Fugen einhergehenden Höllenfahrten hat Sebastian schon gar nichts zu tun!
Stattdessen offenbart sich ein breiter und recht überraschender Konsensus aller genannten Komponisten: Es scheint, als hätten sie sich abgesprochen, die Fuge vom Geruch der Altehrwürdigkeit zu befreien. Beste Beispiele: die Faust-Fugen von Smetana und Berlioz (Amen-Fuge im Requiem für eine tote Kellerratte). Selbst von ironischer Übernahme der Fuge als überkommene, überlebte Kunstform ist allenfalls bei Wagners Prügelei und Lortzings Singschule etwas zu spüren; bei Verdi (Falstaff) steht diese Form einfach für die Freude am Dasein!
Damit stehen die Fugen in Opern und Programmmusik in striktem Gegensatz zu allen anderen Fugen des 19. und 20. Jahrhunderts, die mehr oder weniger den Anspruch erheben, man erkenne in ihnen doch bitte eine der höchststehenden und artifiziellsten Formen der Musik.

17.5.6 Klaviersonaten

Besonders rar machen sich Fugen in Klaviersonaten. Nach Beethovens ***Finale*** der **Klaviersonate** op. 110 *As-dur* (s. Abschnitt 17.3.2 auf S. 146) sei als Beispiel angeführt: Franz Liszts **Klaviersonate** *h-moll*. Hier findet sich ein interessantes neues Formschema: Die gesamte Sonate, deren vier Sätze ineinander übergehen, kann insgesamt als große Sonatenform gedeutet werden, und im 4. Satz, der der *Reprise* entspricht, wird das Hauptthema als Fuge verarbeitet. Zur Wirkungsgeschichte: Abschnitt 16.4 „Klaviersonaten nach der Hammerklaviersonate“ auf S. 136.

- Alkan (eigentlich Morhange), Charles-Valentin (1813 – 1888): **Grande Sonate „Les Quartre Ages”** (Die Vier Lebensalter, 1847);
- Barber, Samuel (1910 – 1981): **Sonata for Piano** (1949);

[268] *„Auf den Weg werd‘ ich dich stoßen, so fest ich‘s kann.“* Dieser Weg wird mit der Ermordung der Carmen und der Hinrichtung des Don José enden.

17.5.7 Kammermusik mit Klavier

Ähnlich selten finden sich Fugen in Kammermusik mit Klavier. Ein Beispiel: die **Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 1** op. 38 *e-moll* von Johannes Brahms, deren ***Finale*** das Thema des ***Contrapunctus XIII*** aus der **Kunst der Fuge** von J.S. Bach verarbeitet. Hier sei auf Beethovens Werk derselben Gattung verwiesen, auf die **Sonate für Klavier und Violoncello** op. 102 Nr. 2 *D-dur*, gleichfalls mit einer ***Fuge*** im ***Finale***.
Sonst muss man lange suchen und findet in Franz Limmers **Klavierquintett** (mit Kontrabass) op. 13 *d-moll* eine Fuge in der Durchführung des 1. Satzes, im ***Finale*** von Robert Schumanns **Klavierquintett** op. 44 *Es-dur* (1842) ein Fugato, in Bedřich Smetanas **Klaviertrio** op. 15 *g-moll* (1855) ein Fugato und in Tschaikowskis **Klaviertrio** op. 50 *a-moll* (1881-82) eine Fuge als Abschluss des Variationssatzes.
Dann hat noch Glenn Gould eine dodekaphonische Fuge in seiner **Sonate für Kavier und Fagott** (1950) geschrieben.

Also: Nach Beethoven wird zwar eine Vielzahl von Fugen für Klavier nach dem Schema „Präludium und Fuge“ o.ä. komponiert, fast immer in der Tradition Bachs (s.o. Abschnitt 17.5.3 auf S. 151). Fugen in Klaviersonaten oder in Kammermusik mit Klavier aber machen sich äußerst rar.

17.5.8 Kammermusik für Bläser

Gleichermaßen stiefmütterlich wird Kammermusik für Bläser im 19./20. Jahrhundert mit Fugen bedacht; die aber war noch nie ein Tummelplatz von Fugen. Einziges mir bekanntes Werk:
Oktett für Bläser von Igor Feodorowitsch Strawinsky (1922/23, revidiert 1952).

17.5.9 Kammermusik für Solostreicher

Fugen in Sonaten für Violine Solo (Bartók, Reger) gehen auf das Vorbild von Bachs **Sonaten für Violine Solo** zurück.[269]
Bartóks **Sonate für Violine Solo** (1944) lässt deutlich das Formschema der barocken Kirchensonate (*Sonata da chiesa*, im Gegensatz zur *Sonata da camera*) erkennen, das auch Bachs Solosonaten zu Grunde gelegen hatte: Langsamer 1. Satz (bei Bartók: ***Tempo di ciaconna***), ***Fuga*** als 2. Satz, dann ein langsamer 3. Satz (***Melodia***) und ein schneller Schlusssatz (***Presto***).
Reger dagegen folgt in seinen Soloviolinfugenkompositionen dem von Klavier- und Orgelwerken vertrauten Schema **Präludium und Fuge** oder beschließt, gar nicht der Tradition folgend, ein **Sonate** mit einer Fuge (op. 42 Nr. 1).
Das Solocello wird einzig von Max Reger mit einer Fuge bedacht (op. 131c), und die Soloviola geht ganz leer aus.

- Bartók, Béla (1881 – 1945):**Sonate für Violine Solo** (1944)

[269] Die wenigen frühen Werke für Solovioline (Heinrich Ignaz Franz Biber: **Rosenkranzsonate** Nr. 16, [1675, eine ***Passacaglia***, das älteste mir bekannte Werk für unbegleitete Violine], Johann Paul Westhoff [1656 – 1705]: **Sechs Suiten für Violine Solo** [1696] und Georg Philipp Telemann [1681 – 1767]: 12 **Fantasie per il Violino Solo senza Basso** [1735]) weisen keine Fugen auf.

17.5.10 Kammermusik für Streicherensemble

Recht häufig fließen Fugen aus der Feder von Komponisten in Kammermusik für Streicherensemble:
Béla Bartók: **Streichquartett Nr. 1** op. 7 (1908);
Streichquartett Nr. 5 (1934);
Anton Bruckner: **Streichquintett** WAB 112 (1878/79);
Czerny, Karl: **Zwei Quinten-Fugen** für Streichquartett op. 177
Paul Hindemith: **Streichquartett** Nr. **4** op. 32 (1923);
Witold Lutosławski: **Präludium und Fuge** für 13 Streicher (1972);
Felix Mendelssohn Bartholdy: **15 Fugen für Streichquartett** op. 10 (1821)
Streichquartett op. 13 *a-moll* (1827);
Streichquartett op. 44 Nr. 1 *D-dur* (1837/38);
Capriccio für Streichquartett op.81 Nr. 3 *e-moll* (1843);
Fuge für Streichquartett op.81 Nr. 4 *Es-dur* (1827);[270]
Giacomo Puccini: 4 **Fugen** für Streichquartett (1882/1883);
Max Reger: **Streichquartett** op. 109 *Es-dur* (1909);
Streichquartett op. 121 *fis-moll* (1911);
Streichtrio op. 141b *d-moll* (1915);
Albert Roussel: **Streichquartett** op. 45 (1931/32);
Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch: **Streichquartett Nr. 8** op. 110 *c-moll* (1960);
Streichquartett Nr. 15 op. 144 *Es-dur* (1974);
Franz Schubert: **Streichquartett** D 46 *C-dur* (1813);
Giuseppe Verdi: **Streichquartett** *e-moll* (1873).

17.5.11 Symphonische Werke

Noch fugenträchtiger sind symphonische Werke (Konzerte werden unten separat aufgeführt):
Béla Bartók: **Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta** (1936) ;
Konzert für Orchester (1943);
Hector Berlioz: **Symphonie fantastique** (1832/46; oben unter der Rubrik *Programmmusik* erwähnt);
Georges: **Sinfonie Nr. 1** C-dur (1855);
Sinfonie Roma *C-dur* (1860-68);
Benjamin Britten: **Prelude and Fugue** für 18-stimmiges Streichorchester op.29 (1943);
Anton Bruckner: **Symphonie Nr. 5** WAB 105 *B-dur* (1861);
Symphonie Nr. 9 WAB 109 *d-moll* (1887-96);
Antonín Dvořák: **Symphonische Variationen über ein Originalthema** op. 78 (1877);
Karl Amadeus Hartmann: **Symphonie** Nr. 6 (1951);
Charles E. Ives: **Symphony Nr. 4** (1910-16);
Franz Liszt: **Prometheus** Sinfonische Dichtung Nr. 5 (1850 / 1855);
Symphonie zu Dantes Divina Commedia (1856-57);
Gustav Mahler: **Symphonie** Nr. 5 cis-moll (1904)
Sinfonie Nr. **8** *Es-dur* (1906 / 1907);
Felix Mendelssohn Bartholdy: **Symphonie Nr. 1** op. 11 *c-moll* (1824);
Symphonie Nr. 2 op. 42 *B-dur* (**Lobgesang**; 1840);

---

[270] Bitte beachten Sie die völlig unterschiedliche Entstehungszeit trotz gleicher Opuszahl – das wird in Abschnitt 16.1 „Thematische Anspielungen an die Hammerklaviersonate“ auf S. 144 anhand von Mendelssohns op. 106 näher erläutert.

Symphonie Nr. 5 op. 107 *d-moll* (**Reformationssymphonie**, 1829-30);
Darius Milhaud: **Dixtuor à Cordes** (1921) aus den Symphonien für kleines Orchester;
Carl Nielsen: **Sinfonie Nr. 5** op. 50 (1922);
Sergej Wassiljewitsch Rachmaninow: **Sinfonie Nr. 2** op. 27 *e-moll* (1907);
Max Reger: **Serenade** op. 95 *G-dur* für Orchester op. 100 (1905-06);
Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Johann Adam Hiller für Orchester op. 100 (1907);
Variationen und Fuge für Orchester über ein Thema v. W. A. Mozart op. 132 (1914)
Albert Roussel: **Symphonie Nr. 3** op. 42 *g-moll* (1929/30);
Camille Saint-Saëns: **Sinfonie Nr. 1** *Es-dur* op. 2 (1853);
Sinfonie Nr. 2 *a-moll* op. 55 (1859);
Sinfonie Nr. 3 *c-moll* op. 78 **„Orgelsymphonie"** (1885-86);
Prélude zum Oratorium **Le Déluge** (Die Sintflut) op. 45 (1873-75);
Arnold Schönberg: **Kammersymphonie** Nr. 1 op. 9 (1906);
Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitsch: **Symphonie Nr. 4** op. 43 (1935-36);
Igor Feodorowitsch Strawinsky: **Concerto** *Es-dur* „**Dumbarton Oaks**" für Kammerorchester (1937/38)
Aleksandr Nikolajewitsch Skrjabin: **Sinfonie Nr. 1** für großes Orchester und Chor op. 26 (1899-1900);
Bedřich Smetana: **Doktor Faust: Puppenspiel-Ouvertüre** (1861; oben in der Rubrik *Programmmusik* erwähnt);
Louis Spohr: **Sinfonie Nr. 3** op. 78 *c-moll* (1828);
Richard Strauss: **Also sprach Zarathustra** op. 30 (1895/96; oben in der Rubrik *Programmmusik* erwähnt);
Igor Feodorowitsch Strawinsky: **Psalmensymphonie** für Chor und Orchester (1930);
Karol Szymanowski: **Sinfonie Nr. 2** op. 19 *B-dur* (1909-10);
Heitor Villa-Lobos: **Bachianas Brasileiras Nr. 1, 7, 8** und **9** (zwischen 1930 und 1945 komponiert);
Weinberger, Jaromír (1896 – 1967): **Under the spreading chestnut tree**, Variationen und Fuge für Orchester (1941).

17.5.12 Konzerte

Zum Schluss: In Konzerten haben Fugen nur selten etwas zu suchen; das polyphone Konzept einer Fuge ist mit dem Konzept des Solokonzertes nur selten in Einklang zu bringen. Dass hier zwei Doppelkonzerte auftreten, ist sicher kein Zufall:
Béla Bartók: **Klavierkonzert Nr. 3** (1945);
Konzert für Orchester (1943): s.o. Abschnitt 17.5.11 „Symphonische Werke".
Karl Goldmark: **Konzert für Violine und Orchester** Nr. 1 op. 28 *a-moll* (1877);
Gulda, Friedrich: **Concerto for Ursula** (1981);
Felix Mendelssohn Bartholdy: **Konzert für zwei Klaviere und Orchester** *As-dur* (1824);
Camille Saint-Saëns: **Violinkonzert Nr. 2** op. 58 *C-dur* (1858);
Igor Feodorowitsch Strawinsky: **Concerto per due pianoforti soli** (1935).

17.6 Die Herkunft von Fugenkomponisten

Im Folgenden werden Fugen nach der Herkunft ihrer Komponisten spezifiziert. Dabei wird bewusst der Bezug zum jeweiligen Geburtsland vermieden – das würde zu endlosen Debatten über den Be-

griff „Nationalstaat“ führen, ein Begriff,der zu Lebzeiten vieler der hier genannten Komponisten noch nicht in die Denkkategorien passte. Stattdessen werden die Komponisten gemäß ihrer Muttersprache eingeordnet:[271]

Tabelle 61: Herkunft von Fugenkomponisten

Muttersprache	260 (s. S. 151)	261	Muttersprache	260	261	Muttersprache	260	261
Deutsch	156	274	Ungarisch	14	14	Englisch (GB)	4	4
Russisch	30	111	Tschechisch	8	8	Rumänisch	2	2
Französisch	28	44	Englisch (Nordamerika)	6	6	Dänisch	2	2
Italienisch	16	47	Portugisisch (Brasilien)	4	4	Polnisch	2	2
						insgesamt:	271	518

Keine Frage: Deutschsprachige Komponisten „gewinnen“ haushoch. Dabei sollte man berücksichtigen, dass allein Max Reger mit seiner geradezu karnickelhaften Fugenproduktion mehr als ¼ dazu beigetragen hat. Aber hätten Sie gedacht, dass die Russen auf Platz 2 landen?

17.7 Alphabetische Liste von Fugenkomponisten

Eine nach Gattungen aufgeschlüsselte Liste der hier angeführten Werke findet sich in Abschnitt 17.5.2ff auf S. 151ff.

Tabelle 62: Alphabetische Liste von Fugenkomponisten des 19. und 20. Jahrhunderts

Alkan, Charles-Valentin (1813 – 1888)	**Grande Sonate „Les Quatre Ages”** (Die Vier Lebensalter, 1847): 2. Satz ***Assez vite „30 Ans: Quasi-Faust“*** mit einer Fuge.
Arenski, Anton Stepanowitch (1861 – 1906)	**Fugetta** für Klavier *d-moll*.
Barber, Samuel (1910 – 1981)	**Sonata for Piano** (1949), letzter Satz.
Bartók, Béla (1881 – 1945)	**Sonate für Violine Solo** (1944): 2. Satz ***Fuga***; **Streichquartett Nr. 1** op. 7 (1908), 3. Satz (Finale) Takt ***159***ff; **Streichquartett Nr. 5** (1934), 5. Satz ***Finale*** Takt ***368***ff; **Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta** (1936), 1. Satz ***Andante tranquillo***; **Konzert für Orchester** (1943), ***Finale***: Fugenbeginn in Takt ***8*** (mehrere Durchführungen), dazu ein Fugato in Takt ***148***ff; **Klavierkonzert Nr. 3** (1945): ***Finale Allegro vivace***.
Beethoven, Ludwig van	Eine Auswahl von Beethovens Fugen wird im Abschnitt 17.3 auf S. 144 beschrieben.
Berlioz, Hector (1803 -1869)	**Requiem – Grande Messe des Morts** op. 5 (1837): ***Offertorium*** *„Domine Jesu Christe“* (s. Abbildung 124 auf S. 142);

[271] Eine sehr probate Methode, solange nicht Schweizer oder Belgier betroffen sind: Die werden dabei nämlich gegen ihren Willen bei einem ihrer Nachbarn mitgezählt. Glücklicherweise haben sich weder Belgier noch Schweizer als Fugenkomponisten hervorgetan.
Aber auch diese Kategorisierung entbehrt nicht der Willkür: Liszt Ferenc, im damals ungarischen, heute österreichischen Raiding als Franz List in eine deutschsprachige Familie geboren, hat zeitlebens die ungarische Sprache nicht richtig beherrscht. Trotzdem sei er hier als Ungar angeführt, da er von den Ungarn im Nachhinein als Nationalkomponist vereinnahmt worden ist.

	Symphonie fantastique, épisode de la vie d'un artiste op. 14 (1832/46): ***Ronde du Sabbat***, Takt ***364***ff; **La damnation de Faust** (1846): Teil II, Nr. 5: *„Sans regrets j'ai quitté les riantes campagnes"*[272] (Faust); Teil II, Nr. 12: *„Amen"* (Schlusschor im Requiem für eine vergiftete Kellerratte);
Bernstein, Leonard (1918 – 1990)	**West Side Story** (1957), 1. Akt: ***Cool Fugue***.
Bizet, Georges (1838 – 1875)	**Fugen und Übungsstücke** (1850-57), darunter: 3 vierstimmige **Fugen** für die *Concours de Fugue* der Jahre 1854 und 1855; für die letzte Fuge über ein Thema von Auber erhielt Bizet den 1. Preis; **Te Deum** (1858): „Fiat misericordia"; **Sinfonie Nr. 1** C-dur (1855): ***Finale Allegro vivace*** ... erwarten Sie hier bitte keine vollständigen vierstimmigen Fugendurchführungen; **Sinfonie Roma** *C-dur* (1860-68), 2. Satz ***Scherzo***; **Carmen**, opéra comique (1873-74), Finale des 1. Aufzugs.
Brahms, Johannes (1833 – 1897)	**Zwei Präludien und Fugen** für Orgel Nr. 1 WoO 9 *a-moll*, Nr. 2 WoO 10 *g-moll* (1856 / 1857); **Fuge** für Orgel WoO 8 *as-moll* (1864); **Variationen und Fuge über ein Thema von G. F. Händel** für Klavier op. 24 *B-dur* (1861); **Sonate für Klavier und Violoncello Nr. 1** op. 38 *e-moll* (1862 / 1865), **Finale** mit dem Thema des ***Contrapunctus XIII*** aus der **Kunst der Fuge** von J.S. Bach); **Ein Deutsches Requiem** op. 45 (1861-66): *„Nun Herr, wes soll ich mich trösten"* im ***„Herr, lehre doch mich"*** (Takt ***144***ff) und *„Herr, du bist würdig"* im ***„Denn wir haben hie keine bleibende Statt"*** (Takt ***208***ff).; **Choralvorspiel und Fuge** über ***„O Traurigkeit, o Herzeleid"*** für Orgel o.O. (1882).
Britten, Benjamin (1913 – 1976)	**Prelude and Fugue** für 18-stimmiges Streichorchester op. 29 (1943); **Prelude and Fugue on a Theme of Vittoria** für Orgel (1946); **The Young Person's Guide to the Orchestra** op. 34, Variationen und Fuge über ein Thema von Henry Purcell (1945)
Bruckner, Anton (1824 – 1896)	**Fuge** *d-moll* WAB 125 (1861); **Vorspiel und Fuge** für Orgel WAB 131 *c-moll* (1847); ***Finale*** der **Symphonie Nr. 5** WAB 105 *B-dur* (1875-78): eine Doppelfuge *„a tre Thema"* (*sic !!*, Takt ***31***)[273];

[272] *„Ohn' Bedauern hab' ich die fröhlichen Landschaften verlassen"* singt Faust (bei den Landschaften handelt sich um die ungarische Puszta; was Faust dort zu suchen gehabt hatte, bleibt Berlioz' Geheimnis) und kündigt seinen Selbstmord an, der dann durch den Mephistopheles verhindert wird, natürlich mit bösen Konsequenzen.

[273] Manfred Wagner (**Bruckner** S. 375) übersetzt *„a tre Thema"* ins Italienische mit *„ritmo di tre battute"*. Eine solche Vorschrift gibt's z.B. bei Beethoven in seinem **Streichquartett** op. 131 *cis-moll*: Dort sollen drei Takte (*„tre battute"*) als rhythmische Einheit gespielt werden. Wagners Übersetzung ist wahrlich gewagt: Zwar handelt es sich in Bruckners Fünften um ein Fugenthema von drei Takten Länge; die aber bilden keineswegs eine rhythmische Einheit, und von Rhythmus *„ritmo"* ist hier gar nicht die Rede, sondern von Thema.

	Streichquintett WAB 112 (1878/79), ***Finale***; **Messe Nr. 1** WAB 26 *d-moll* (1864), ***Gloria***: Amen-Fuge; **Messe Nr. 2** WAB 27 *e-moll* (1866 / 1882), ***Gloria***: Amen-Fuge; **Messe Nr. 3** WAB 28 *f-moll* (1867-68 / 1876), ***Gloria*** *„Quoniam tu solus sanctus … Amen“*; **Te Deum** WAB 45 (1881 – 1884) *„In te, Domine speravi“* ; **Symphonie Nr. 9** WAB 109 *d-moll* (1887-96): ***Finale*** (4. Satz; 1895-96, unvollendet und teilweise verschollen).
Busoni, Ferruccio (1866 – 1924)	**Prélude et Fugue** für Klavier op. 5; **Preludio e Fuga** für Klavier *C-dur* op. 21[274]; **Preludio e Fuga** für Orgel op. 7; **Variation und Fuge in freier Form** über Fr. Chopins *c-moll*-Präludium für Klavier op. 22 (1884); **Preludio e Fuga** für Klavier op. 36 (1882); **Fantasia contrappuntistica** 1. Fassung für Klavier (1910) ; **Fantasia contrappuntistica** 2. Fassung für 2 Klaviere (1921) .
Castelnuovo-Tedesco, Mario(1895 – 1968)	**Fantasia e fuga sul nome di Ildebrando Pizetti** für Klavier op. 63 (1930); **Les guitares bien temperées**, 24 Präludien und Fugen für 2 Gitarren op. 199.
Czerny, Karl (1791 – 1857)	**Zwei Quinten-Fugen** für Streichquartett op. 177; **Die Kunst des Fugenspiels** für Klavier op. 400.
David, Johann Nepomuk (1895 – 1977)	**Passamezzo**[275] **und Fuge** für Orgel *g-moll* (1928); **Toccata und Fuge** für Orgel *f-moll* (1928); **Präambel und Fuge** für Orgel *d-moll* (1931); **Zwei kleine Präludien und Fugen** für Orgel *a-moll* und *G-dur* (1933); **Zwei Fantasien und Fugen** für Orgel *e-moll* und *C-dur* (1935); **Introitus, Choral und Fuge** über ein Thema von Anton Bruckner für Orgel und 9 Blasinstrumente, Werk 25 (1939).
Draeseke, Felix (1835 – 1913)	**6 Fugen** für Klavier op. 15 (1876)**.**
Dvořák, Antonín (1841 – 1904)	**Fughetta** *D-dur* für Klavier; der Name besteht zu Recht: Dieses vierstimmige Füghchen besteht aus 15 Takten; 2 **Fugen** in *D-dur* und *g-moll*, über deren Entstehungszeit ich nichts in Erfahrung habe bringen können; **Präludien und Fugen** für Orgel, B 302[276]; **Symphonische Variationen über ein Originalthema** op. 78 (1877): ***Finale***; **Streichquartett** op. 96 *F-Dur* (1893): Fugato in der Durchführung des 1. Satzes ***Allegro ma non troppo***.
Enescu, George (1881 – 1955)	**Préludes et fugues** (1903).
Fauré, Gabriel (1845 – 1924)	8 **Pièces Brèves** op. 84; sie enthalten 2 Fugen.

Gegen die näherliegende Erklärung, nämlich dass Bruckner mit dem Italienischen äußerst nonchalant umgangen wäre (*„Thema“* ist kein italienisches Wort!), ist einzuwenden, dass es sich hier um eine Doppelfuge *a due teme* und nicht um eine Tripelfuge *a tre teme* handelt.
Wahrscheinlich wird uns der Sinn der brucknerschen Anweisung auf ewig verborgen bleiben.

[274] Im **MGG** wird das Entstehungsjahr 1878 angegeben: Kaum glaubwürdig, dass ein 12jähriger schon sein op. 21 herausgibt!

[275] ***Passamezzo***: italienischer Tanz des 16. Jahrhunderts. Legion sind die erfolglosen Versuche, diesen Namen zu deuten.

[276] B = Burghauser-Verzeichnis: s. „Index und Literaturverzeichnis“ auf S. 238.

Fortner, Wolfgang (1907 – 1987)	**Toccata und Fuge** für Orgel (1930); **Praeambel und Fuge** für Orgel (1935).
Franck, César (1822 – 1890)	**Prélude, fugue et variation** für Orgel *h-moll* op. 18 (1873; Widmung *„à son ami* M. *C. Saint-Saëns"*); **Prélude, fugue et variation** für Harmonium und Klavier (1873; Bearbeitung des Orgelwerks op. 18); **Prélude, Choral et Fugue** für Klavier (1884).
Glasunow, Aleksandr Konstantino-witsch (1865 – 1935)	**Prélude et Fugue** für Klavier op. 62 *d-moll* (1895); **Prélude et Fugue** für Orgel op. 93 (1906); **Prélude et Fugue** für Orgel op. 98 (1914); 4 **Préludes et Fugues** für Klavier op. 101.
Glière, Reinhold Morizewitsch (1875 – 1956)	**Fuge** für Orgel über ein russisches Weihnachtslied.
Glinka, Michael Iwanowitsch (1804 – 1857)	3 **Fugen** für Klavier *Es-dur*, *a-moll*, *d-moll*; 3 **Fugen** für Orgel (1833 – 1834).
Goldmark, Karl (1830 – 1915)	**Konzert für Violine und Orchester** Nr. 1 op. 28 *a-moll* (1877): 1. Satz, Einleitung zur Kadenz.
Gould, Glenn (1932 – 1982)	***„So you want to Write a Fugue?"*** (1976) für 4 Stimmen (SATB) und Klavier oder für Streichquartett; **Sonate** für Kavier und Fagott (1950), ***Fuge*** (dodekaphonisch).
Gould, Morton (1913 – 1996)	**Chorale and Fugue in Jazz** (1934).
Gulda, Friedrich (1930 – 2000)	**Fuga** für 2 Klaviere (1949); **Prelude and Fugue** für Klavier (1965); **Concerto for Ursula** (1981), 3. Satz.
Habsburg, Rudolph Erzherzog von (1788 – 1833)	**Aufgabe v. L. van Beethoven gedichtet, Vierzig Mahl verändert u. ihrem Verf. gewidmet v. seinem Schüler** mit einer Schlussfuge (1819) ; **Fuga**, Variation Nr. 40 (1824) für Klavier über einen Walzer von Anton Diabelli; s. Abschnitt 5.1 auf S. 25 und Fußnote [216] auf S. 121.
Hartmann, Karl Amadeus (1905 – 1963)	**Symphonie** Nr. 6 (1951), ***Presto*** mit 3 Fugen.
Hesse, Adolph Friedrich (1809 – 1876)	**Präludien und Fugen** für Orgel opp. 52, 66 und 86; **Fantasien und Fugen** für Orgel opp. 73 und 76.
Hindemith, Paul (1895 – 1963)	**Streichquartett** Nr. 4 op. 32 (1923); **Ludus tonalis** für Klavier (1947).
Honegger, Arthur (1892 – 1955)	**Fugue et Choral** für Orgel (1917); **Prélude, Arioso et Fuguette sur le nom de BACH** für Streichorchester oder Klavier (1932); **Prélude, Fugue et Postlude** für Orchester (aus der Oper **Amphion**, 1948).
Indy, Vincent d' (1851 – 1931)	**Themè varié, Fugue et Chanson** für Klavier (1925)
Ives, Charles E. (1874 – 1954)	**Symphony Nr. 4** (1910-16), 3. Satz ***Fugue: Andante moderato***.
Kabalewski, Dmitri Boris-	6 **Präludien und Fugen** op. 61.

sowitsch (1904 – 1987)	
Kallinikow, Wassilij Sergejewitsc (1866 – 1901)	**Symphonie Nr. 1** *g-moll* (1895): Durchführung im 1. Satz.
Khatschaturian, Aram Iljitsch (1903 – 1978)	7 **Rezitative und Fugen** (1928 – 1966).
Kiel, Friedrich (1821 – 1885)	**6 Fugen** für Klavier op. 2 (1850); **4 Zweistimmige Fugen** op. 10 (1856); **Variationen und Fuge** *f-moll* op. 17 (1860); **7 Fugen** o.op.; **Fughetta** o.op.
Krenek, Ernst (1900 – 1991)	**Doppelfuge** für Klavier op. 1 (1918).
Ligeti György (1923 – 2006)	**Requiem** (1966): 2. Satz ***Kyrie***.
Limmer, Franz (1808 – 1857)	**Klavierquintett** (mit Kontrabass) op. 13 *d-moll*, Durchführung im 1. Satz.
Liszt, Franz (1811 – 1886)	**Fantasie und Fuge** für Orgel über den Choral *„Ad nos, ad salutarem undam“* (1850; das Thema stammt aus Meyerbeers Grand Opera **Le Prophète)**; **Klaviersonate** *h-moll* (1852/53), Takt ***460***ff; **Graner Festmesse** (1855): Fugen am Ende von ***Gloria*** und ***Credo***; Chöre zu Johann Gottfried Herders **Entfesseltem Prometheus** (1850, umgearbeitet 1855): ***Fuge für Epimetheus***; **Präludium und Fuge über den Namen BACH** für Orgel (1855; 2. Fassung 1870); **Prometheus**, Sinfonische Dichtung Nr. 5 (1850 / 1855); **Symphonie zu Dantes Divina Commedia** (1856/57): 2. Satz ***Purgatorio***, Abschnitt ***Lamentoso***.
Lortzing, Albert (1801 – 1851)	**Zar und Zimmermann** (1837): Singschule.
Lutosławski, Witold (1913 – 1994)	**Preludium und Fuge** für 13 Streicher (1972).
MacDowell, Edward (1860 – 1908)	**Prelude and Fugue** für Klavier op. 13 *d-moll* (1883).
Mahler, Gustav (1860 – 1911)	**Symphonie** Nr. 5 cis-moll (1904), 5. Satz ***Rondo-Finale***; **Symphonie** Nr. 8 *Es-dur* (1906 / 1907), 1. Satz: Pfingsthymnus ***„Veni creator spiritus“***. Diesem Satz wird von mehreren Musikologen eine Fuge, bei Bedarf gleich eine Doppelfuge, angedichtet, und zwar über den Text *„Praevio te ductore“*.[277] In Wahrheit wird hier das Hauptmotiv dieses Satzes verar-

[277] Orinaltext, wahrscheinlich aus der Feder von Hrabanus Maurus OSB (um 780 – 856): *„Ductore sic te praevio / Vitemus omne pessimum“*. Dieser Hymnus ist in derartig abgrundschlechtem Latein verfasst, dass eine Übersetzung notwendig scheint: *„Führer, [al]so [durch] dich, den Voranschreitenden, vermeiden wir alles Schlechteste“*. Warum nur hat Mahler sich mit einem solchen Text abgegeben? Hat er etwa durch die Vertonung eines Pfingsthymnus sich seiner jüdischen Wurzeln entledigen wollen? Und wurde etwa das einschlägige *„Führer, wir folgen Dir“* in böser Absicht aus diesem Hymnus hergeleitet?

	beitet (Takt ***2 – 3*** *„Veni, veni“*, beginnend mit absteigender Quart und aufsteigender kleinen Septime), das in diesem Satz vielfach verarbeitet wird, und zwar mit unterschiedlichem untergelegten Text. Keine Doppelfuge, keine Fuge, sondern imitatorischer Satz. So z. B. Ziffer 83: *„Gloria Patri Domino“*: Thema, Vergrößerung, Engführung, und das war's. Eine weitere imitatorische Passage in diesem Satz: Ziffer 91:[278] *„Gloria, in saeculorum saecula“*. Hier handelt es sich um einen Kanon zwischen den *entfernt postierten Blechbläsern* (so die Vorschrift in Mahlers Partitur) und dem Knabenchor *colla parte* mit dem Solotenor über das Thema von *„Accende“* und *„Infunde“* (Ziffer 38ff, dort homophon gesetzt).[279]
Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809 – 1847)	Geistliche Werke: **Paulus** op. 36 (1836): ***Ouverture*** mit Fuge; Nr. 14 *„Denn siehe, Finsternis bedeckt das Erdreich“*; Nr. 19 *„Der Herr wird die Thränen von allen Angesichten abwischen“*; Nr. 21 *„Ihm sei Ehre in Ewigkeit“*; Nr. 22 *„Denn alle Heiden werden kommen“*; Nr. 25 *„Wie lieblich sind die Boten“*; Nr. 28 *„Ist das nicht“*; Nr. 34 *„Seid uns gnädig hohe Götter“*; Nr. 35 *„Aber unser Gott ist im Himmel“*; Nr. 42 *„Sehet, welch eine Liebe“*; Nr. 44 *„Lobe den Herrn“*; **Psalm 42** op. 42 ***„Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser“*** (1837-38): Schlusschor *„Preis sei dem Herrn, dem Gott Israels“*, eine Doxologie, deren Text mit dem Psalm nichts zu tun hat; **Psalm 95** op. 46 ***„Kommt, lasset uns anbeten“*** (1838/39) **Elias** op. 70 (1846): ***Ouverture*** mit Fuge; Nr. 9 *„Den Frommen geht das Licht auf“*; Nr. 22 *„Ob tausend fallen zu deiner Seite“* ; Nr. 29 *„Siehe, der Hüter Israel's schläft noch schlummert nicht“*; Nr. 42 *„Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name“*; **Christus** op. 97 (Fragment): *„Wir haben ein Gesetz“*.
	Orchesterwerke: **Symphonie für Streicher Nr. 3** *e-moll* (1821-23): 1. Satz ***Allegro di molto***;

Dem mediävistisch-literaturhistorischen Interesse an dieser Dichtung, nämlich dass dort eine Rückbesinnung auf antike Versmaße stattfindet, wird von Mahler durch willkürliche Umordnung der Worte des Textes nicht gerecht.

[278] Dem Verleger der mahlerschen Symphonien, der Universal-Edition, ist bisher entgegangen, dass Taktzahlen etwas äußerst Nützliches zur Einstudierung oder Analyse eines Werkes darstellen können. Immerhin sind die hier angegebenen Ziffern weitaus hilfreicher als die erratische Einteilung durch Buchstaben bei Edition Peters (Motto: *„Wir spielen weiter bei der Reprise, also 67 Takte nach Buchstabe C“* – Damit ist jede Probenarbeit für eine gute Weile lahmgelegt). Aber auch die Henle-Urtextausgaben sind schlecht: Da muss ich mir eine Lupe bereitlegen, um die winzigen Taktzahlen zu lesen – und der Verlag hätte mit dem Arbeitsaufwand weniger Sekunden und dem berühmten „gewusst wie“ die Taktzahlen auf ein lesbares Maß vergrößern können.

[279] Wiederaufgenommen wird dieses Motiv, leicht modifiziert und nicht fugiert, im Teil II „***Schlussszene aus Faust***“: Ziffer 28 *„Woge nach Woge spritzt, Höhle, die tiefste, schützt.“*, Ziffer 31 *„Löwen, sie schleichen stumm-freundlich“*, Ziffer 56 *„Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt vom Bösen“*, Ziffer 103 (Orchester) und Ziffer 214ff (Schluss): *„Das Ewig Weibliche zieht uns hinan“*. Warum nur hat statt der Löwen sich nicht der Schreiber dieser Worte *„stumm-freundlich* [*geschlichen*]*“*? – dann nämlich wäre die deutsche Literatur von mancherlei Peinlichkeit befreit. Übrigens: *„Schleich dich!“* ist ein bairischer (nicht bayrischer) Kraftausdruck recht grober Art. Das gleichbedeutende *„Piss off!“* scheint inzwischen Eingang in die gehobenene amerikanische Umgangssprache gefunden zu haben.

	Symphonie für Streicher Nr. 4 *c-moll* (1821-23): 1. Satz ***Allegro vivace***; **Symphonie für Streicher Nr. 5** *B-dur* (1821-23): 3. Satz (Finale) ***Allegro vivace***; **Symphonie für Streicher Nr. 7** *d-moll* (1821-23): 4. Satz (Finale) ***Allegro molto***; **Symphonie für Streicher Nr. 8** *D-dur* (1822):[280] 4. Satz ***Allegro molto***; **Symphonie für Streicher Nr. 11** *f-moll* (1821-23): 5. Satz (Finale) ***Allegro molto***; **Symphonie für Streicher Nr. 12** *g-moll* (1821-23): 1. Satz ***Allegro***, 3. Satz (Finale) ***Allegro molto***; **Symphoniesatz für Streicher** *c-moll* (1821-23): ***Allegro molto*** (Tripelfuge); **Symphonie Nr. 1** op. 11 *c-moll* (1824): ***Finale*** (*Sonatensatzform*) mit einer Fuge in Durchführung und Coda; **Symphonie Nr. 2** op. 52 *B-dur* („**Lobgesang**“; 1840): ***Finale***, Nr. 10 *„Ihr Völker! Bringet her dem Herrn“* **Symphonie Nr. 5** op. 107 *d-moll* („**Reformationssymphonie**“; 1829-30): ***Finale*** mit einem Fugato, dessen letzte Durchführung in der *Coda* zum Choral *„Ein' veste Burg ist unser Gott“* erklingt; **Konzert für Klavier, Violine und Streichorchester** *d-moll* (1823) **Konzert für zwei Klaviere und Orchester** *As-dur* (1824): ***Finale***.
	Kammermusik: **Klaviertrio** (Kl, Vl, Va) *c-moll* (1820); **15 Fugen für Streichquartett** op. S 10 (1821) **Fuge für Streichquartett** op. 81 Nr. 4 *Es-dur* (1827); **Capriccio für Streichquartett** op. 81 Nr. 3 *e-moll* (1843): 2. (letzter) Satz ***Allegro fugato, assai vivace***; **Streichquartett** op. 13 *a-moll* (1827): 3. Satz ***Intermezzo***, Quasi-Scherzo ***Allegro di molto***; **Streichquartett** op. 44 Nr. 1 *D-dur* (1837/38): *Fugato* im 1. Satz über das Hauptthema, *Fugato* im 4. Satz.
	Werke für Klavier / Orgel: **Drei Fugen** für Klavier op. S 33 (1822); **Sechs Präludien und Fugen** für Klavier op. 35 (1832-37) *e-moll, D-dur, h-moll, As-dur, f-moll, B-dur*; **Fuge** für Klavier op. S 36 *cis-moll* (1826); **Fuge** für Klavier op. S 37 *e-moll* (1827); **Fuge** für Orgel op. S 56 *e-moll* (1839); **Drei Fugen** für Orgel op. 37 (1837); **Fuge** für Orgel op. S 57 *f-moll* (1839); **Fuge** für Orgel op. S 65 *H-dur* (1845); **Präludium und Fuge** für Klavier o.O. *e-moll* (1841) im Album **Notre temps**.
Messiaen, Olivier (1908 – 1992)	**Fuge** *d-moll* für Orchester (1928).
Milhaud, Darius (1892 – 1959)	**Dixtuor à Cordes** (1921) aus den Symphonien für kleines Orchester. Es handelt sich um die kürzestdenkbare zehnstimmige Fuge: Durchführung (10 · 4 Takte), sofort darauf die zehnstimmige Umkehrung (wieder 10 · 4 Takte), Schlussakkord: Macht zusammen 81 Takte, und zwar 81 ergötzliche Takte!
Muschel, Georgi	**24 Präludien und Fugen**

[280] Diese Symphonie hat Mendelssohn für großbesetztes Orchester (mit Bläsern) bearbeitet.

Alexandro-witsch (1909 – 1989)	
Nielsen, Carl (1865 – 1931)	**Sinfonie Nr. 5** op. 50 (1922): 2. (letzter) Satz; **Sinfonie Nr. 6 (Sinfonia semplice** 1924-25): 1., 3. und 4. Satz.
Pepping, Ernst (1901 – 1981)	**Doppelfuge** für Orgel (1923); **Toccata und Fuge** für Orgel *„Mitten wir im Leben sind"* (1941); **Drei Fugen** für Orgel über **B-A-C-H** (1943); **Vier Fugen** für Orgel *D-dur*, *c-moll*, *Es-dur* und *f-moll* (1942); **Zwei Fugen** für Orgel *cis-moll* (1943);
Piazzolla, Astor (1921 – 1992)	**María de Buenos Aires**, Oper („Tango-Operita", 1967), daraus: ***Fuga y Misterio***.
Puccini, Giacomo (1858 – 1924)	4 **Fugen** für Streichquartett (1882/1883); **Madama Butterfly**, Tragedia Giapponese (1904), Anfang des 1. Aktes.
Rachmaninow, Sergej Wassiljewitsch (1873 – 1943)	**Sinfonie Nr. 2** op. 27 *e-moll* (1907): Mittelteil des 2. Satzes ***Allegro molto***.
Ravel, Maurice (1875 – 1937)	Klaviersuite **Le tombeau de couperin** (1914 – 1917), 2. Satz ***Allegro moderato***. Bemerkenswerterweise hat Ravel diese Fuge nicht in die Orchesterfassung von 1919 aufgenommen.
Reger, Max (1873 – 1916)	Orchestermusik **Variationen und Fuge** für Orchester op. 86 über ein Thema von Beethoven (1904), auch für 2 Klaviere bearbeitet; **Serenade** für Orchester op. 95 *G-dur* (1905-06): 1. und 4. (letzter) Satz; **Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Johann Adam Hiller** für Orchester op. 100 (1907); **Variationen und Fuge über ein Thema v. W. A. Mozart** für Orchester op. 132 (1914);
	Orgelmusik **Phantasie und Fuge** für Orgel op. 29 *c-moll* (1898); **Fantasie und Fuge über B-A-C-H** für Orgel op. 46 (1900); **Symphonische Fantasie und Fuge** für Orgel op. 57 (1901); **Variationen und Fuge** für Orgel über *„Heil unserm König, Heil"* und *„Heil dir im Siegerkranz"* o.O. (1901); **Präludium und Fuge** für Orgel o.O. *d-moll* (1902); **Variationen und Fuge** für Orgel über ein Original-Thema op. 73 *fis-moll* (1903); **Fünf leicht ausführbare Präludien und Fugen** für Orgel op. 56 *E-dur, d-moll, G-dur, C-dur, h-moll* (1904); **Vier Präludien und Fugen** für Orgel op. 85 (1904); **Introduktion, Passacaglia und Fuge** für Orgel op. 127 *e-moll* (1913); **Fantasie und Fuge** für Orgel op. 135b *d-moll* (1916);
	Klaviermusik: **Variationen und Fuge** für Klavier über ein Thema von J. S. Bach op. 81 (1904); **Aus meinem Tagebuch** für Klavier op. 82 (1904 – 1912), Nr. 4; **Introduktion, Passacaglia und Fuge** für 2 Klaviere op. 96 *h-moll* (1906); **Sechs Präludien und Fugen** für Klavier op. 99 (1906/07);

	Variationen und Fuge für Klavier über ein Thema v. G. Ph. Telemann op. 134 (1914);
	Kammermusik: **Streichquartett** op. 109 *Es-dur* (1909), Finale ***Allegro con grazia e con spirito*** (4½-taktiges Thema); **Streichquartett** op. 121 *fis-moll* (1911), Finale **Allegro con spirito** (keine vollständige Durchführung); **Drei Duos** für 2 Violinen (Canons u. Fugen) im alten Stil op. 131b *e-moll, d-moll, A-dur* (1914); **Streichtrio** op. 141b *d-moll* (1915): Schlussfuge ***Vivace***.
	Musik für Streichinstrumente Solo: **Sonate** für Violine Solo op. 42 Nr. 1 *d-moll* (1899), 3. (letzter) Satz; **Präludium und Fuge** für Violine Solo o.O. *a-moll* (1901); **Sechs Präludien und Fugen** für Violine Solo *h-moll, g-moll, e-moll, d-moll, a-moll, e-moll* (1905); **Sechs Präludien und Fugen** für Violine Solo op. 117 *h-moll, g-moll, e-moll, d-moll, a-moll, e-moll* (1909/12); **Sechs Präludien und Fugen** für Violine Solo op. 131a *a-moll, d-moll, G-dur, g-moll, D-dur, e-moll* (1914); **Suite Nr. 1** für Violoncello Solo *G-dur* op. 131c (1914), 4. (letzter) Satz; **Präludium und Fuge** für Violine Solo o.O. *e-moll* (1915);
Rheinberger, Joseph (1839 – 1901)	**Präludium und Fuge** für Klavier op. 33; 22 **Fughetten** für Orgel op. 123.
Roussel, Albert (1869 – 1937)	**Prélude et Fughetta** op. 41 (1921); **Symphonie Nr. 3** op. 42 *g-moll* (1929/30) mit einer Fuge; **Streichquartett** op. 45 (1931/32) mit einer Fuge; **Prélude et Fugue** (Hommage à Bach) für Klavier op. 46 (1932-1934).
Saint-Saëns, Camille (1835 – 1921)	**Préludes et Fugues** für Orgel op. 99 (1894); **Préludes et Fugues** für Orgel op. 109 (1898); **Six Fugues** für Klavier op. 120 (1918); **Sinfonie Nr. 1** op. 2 *Es-dur* (1853): ***Finale***; **Sinfonie Nr. 2** op. 55 *a-moll* (1859): 1. Satz ***Allegro***; **Sinfonie Nr. 3** op. 78 *c-moll* „**Orgelsymphonie**" (1885-86): ***Finale***; **Violinkonzert Nr. 2** op. 58 *C-dur* (1858): ***Finale***; **Prélude** zum Oratorium **Le Déluge** op. 45 (1873-75): ***Andante sostenuto***.
Schmidt, Franz (1874 – 1939)	**Variationen und Fuge** *D-dur* für Orgel über ein eigenes Thema (Königsfanfaren aus der Oper **Fredegundis**, 1916); **Phantasie und Fuge** *D-dur* für Orgel (1923-24); **Präludium und Fuge** *Es-dur* für Orgel (1924); **Fuge** *F-dur* für Orgel (1927); **4 kleine Präludien und Fugen** *Es-dur, c-moll, G-dur, D-dur* für Orgel (1928) **Präludium und Fuge** *C-dur* für Orgel (1927); **Präludium und Fuge** *A-dur* ***„Weihnachtspastorale“*** für Orgel (1934); **Toccata und Fuge** *As-dur* für Orgel (1936); **Siegelfuge** für Orgel aus dem Oratorium **Das Buch mit den sieben Siegeln** (1935-37);. **6. Siegel** für Orgel aus dem Oratorium **Das Buch mit den sieben Siegeln** (1935-37);.

Schönberg, Arnold (1874 – 1951)	**Kammersymphonie** Nr. 1 op. 9 (1906): Kanon (Ziffer 27).
Schostakowitsch, Dmitri Dmitrijewitsch (1906 – 1975)	24 **Präludien und Fugen** op. 87 (1951) **Symphonie Nr. 4** op. 43 (1935-36) ; **Streichquartett Nr. 8** op. 110 *c-moll* (1960), 1. und 5. (letzter) Satz ***Largo***, sicher von Beethovens **Streichquartett** op. 131 *cis-moll* beeinflusst. Das Fugenthema *D-eS-C-H* (D. SCHostakowitsch, auf dem lateinischen, nicht dem kyrillischen Alphabet [Д. Шостаковиц] beruhend) liegt auch den Mittelsätzen zu Grunde; **Streichquartett Nr. 15** op. 144 *Es-dur* (1974): 1. Satz ***Elegie Adagio***.
Schubert, Franz (1797 – 1828)	**Streichquartett** D 46 *C-dur* (1813), Einleitung ***Adagio*** zum 1. Satz; **Drei Fugen** für Klavier D 24 *C-dur, G-dur, d-moll* (1812); **Fuge** für Orgel oder 2 Klaviere op. post. *e-moll* für Orgel D 952 op. post.; **Mirjams Siegesgesang** D 942 (1828), Kantate für Sopran, gemischten Chor und Klavier: Schlussfuge *„Groß der Herr zu allen Zeiten"*; **Messe Nr. 5** D 678 *As-dur* (1822), Schluss des ***Gloria*** Takt ***333***ff *„Cum Sancto Spiritu in gloria Die Patris, amen"*, 198 Takte lang. **Messe Nr. 6** D 950 *Es-dur* (1828, ein halbes Jahr vor seinem Tod): Schluss des ***Gloria*** Takt ***260***ff *„Cum sancto Spiritu in gloria Die Patris, amen"*; eine Andamento-Fuge: s. Abbildung 123 auf S. 142. Schluss des ***Credo*** Takt ***315*** *„et vitam venturi saeculi, amen"*, 222 Takte lang ***Sanctus*** Takt ***25***ff: ***Osanna***; ***Benedictus*** Takt ***26***ff; ***Agnus dei***. Selten stehen Fugen derart im Mittelpunkt einer Messe wie hier. Fugierte Schlüsse von ***Gloria*** und ***Credo***, auch von beträchtlichem Ausmaß, sind häufig zu finden. Bei Schubert beschränken sie sich nicht nur auf das abschließende Amen, sondern schließen den vorhergehenden Text mit ein. Selten werden ***Osanna*** und ***Benedictus*** fugiert wie in dieser Messe. Besonders außergewöhnlich aber ist Schuberts ***Agnus dei***-Fuge mit Anspielungen auf die Sequenz *„dies irae, dies illa"* der Requiemliturgie. Warum nur glaubte Schubert nach Fertigstellung dieser Messe, wenige Wochen vor seinem Tod, noch einer Unterweisung im Kontrapunkt bei Simon Sechter zu bedürfen?
Schumann, Clara geb. Wieck (1819 – 1896)	**Quatre pièces fugitives** pour le Pianoforte op. 15 (1840-44[?]); Drei **Präludien und Fugen** für das Pianoforte nach J.S. Bach op. 16 *g-moll, B-dur, Es-dur* (1845); **Präludien, Übungen und Fugen** (1845); **Klaviertrio** op. 17 *g-moll* (1846), Finale ***Allegretto***: der Abschnitt in *a-moll*.
Schumann, Robert (1810 – 1856)	Klavier- / Orgelwerke: **Drei Fugen** für Klavier (1832; Manuskript); **Präludium und Fuge** für Klavier (1832; Manuskript) **Vier Klavier-Stücke** op. 32 (1838/39: Scherzo, Gigue, Romanze, Fughetta); **Sechs Fugen über den Namen** B-A-C-H für Orgel oder Pedalklavier op. 60 (1845); **Album für die Jugend** für Klavier op. 68 (1848); der 2. Teil enthält eine **Kleine Fuge**; **Vier Fugen** für Klavier op. 72 (1845); **Sieben Clavierstücke in Fughettenform** op. 126 (1853);

	Kammermusik: **Streichquartett** op 41 Nr. 1 *F-dur*, 1. Satz; **Klavierquintett** op. 44 *Es-dur* (1842): Finale, ***Allegro ma non troppo***, Überleitung zur Coda.
	Größere Besetzung: **Das Paradies und die Peri** für Solostimmen, Chor und Orchester op. 50 (1843), Nr. 25 *„Es fällt ein Tropfen aufs Land Ägypten“*; **Ouverture, Scherzo und Finale** für Orchester op. 52 *E-dur* (1841/43): ***Finale***.
Schtschedrin, Rodion Konstantinowitsch (* 1932)	24 **Präludien und Fugen** für Klavier op. 87 (1964).
Schwartz, Steven (* 1948)	**The Goldfarb Variations** im Musical **The Magic Show** (1974).
Simone, Nina (1933 – 2003)	***„Love me or leave me“*** im Album **Let it all out** (1966).
Skrjabin, Aleksandr Nikolajewitsch (1872 – 1915)	**Sinfonie Nr. 1** für großes Orchester und Chor op. 26 (1899-1900): ***Finale***, Mittelteil des Chortriptychons *„Preis sei der Kunst, in Ewigkeit Preis“*.
Smetana, Bedřich (1824 – 1884)	**Klaviertrio** op. 15 *g-moll* (1855): Fugato in der Durchführung des 1. Satzes (Takt ***119***) mit Engführung und Verkleinerung; **Doktor Faust: Puppenspiel-Ouvertüre** (1861).
Spohr, Louis (1784 – 1859)	**Sinfonie Nr. 3** op. 78 *c-moll* (1828): ***Finale - Allegro***, Durchführung.
Strauss, Richard (1864 – 1949)	**Also sprach Zarathustra** op. 30 (1895/96): ***Fuge*** Takt ***201***ff mit der Überschrift *„Von den Wissenschaften“*. Typisches *soggetto*-Thema.
Strawinsky, Igor Feodorowitsch (1882 – 1971)	**Oktett** für Bläser (1922/23, revidiert 1952): ***Finale***, eher ein Fugato: kontrapunktische Arbeit mit Umkehrung, Vergrößerung usw; **Psalmensymphonie** für Chor und Orchester (1930), 2. Satz *„Expectans expectavi Dominum“*; **Concerto per due pianoforti soli** (1935); **Concerto** *Es-dur* **Dumbarton Oaks** für Kammerorchester (1937/38): 1. Satz ***Tempo giusto*** und 3. (letzter) Satz ***Con moto***.
Szymanowski , Karol (1882 – 1937)	**Sinfonie Nr. 2** op. 19 *B-dur* (1909-10): 2. Satz, Thema ***Lento*** mit Variationen und Fuge.
Tschaikowskij, Pjotr Iljitsch (1840 – 1893)	**Streichquartett** op. 22 *F-dur* (1874), 4. Satz; **Symphonie Nr. 3** op. 29 *d-moll* („Polnische”, 1875), 4. Satz: ***Finale***; **Trio für Klavier, Violine und Violoncello** op. 50 *a-moll* (1881-82): 2. Satz, letzte (8.) Variation: ***Fuga***. Bezeichnenderweise stellt es der Komponist in das Belieben der Spieler, diese Variation auszulassen.
Verdi, Giuseppe (1813 – 1901)	**Streichquartett** *e-moll* (1873): Finale ***Scherzo – Fuga***; **Messa da Requiem** (1874) , ***Sanctus*** Takt ***9***: Tripelfuge *Sanctus / Pleni sunt coeli / Hosianna / Benedictus*; „***Libera me***”; **Falstaff** (1893), Schlussszene (10-stimmige Fuge) mit dem Text *„Tutto nel mundo è burlo. L'uomo è nato burlone“: „Alles auf Erden ist Spaß. Der Mensch ist als Spaßvogel geboren.“*, dem Motto dieser Oper. Hoffen wir, dass Verdi recht hat!

Villa-Lobos, Heitor (1887 – 1959)	**Bachianas Brasileiras Nr. 1** (1930/38): 3. (letzter) Satz: ***Conversa, Un poco animato***; **Bachianas Brasileiras Nr. 7** (1942): 4. (letzter) Satz: ***Conversa, Andante***; **Bachianas Brasileiras Nr. 8** (1944): 4. (letzter) Satz: ***Fuga, Poco moderato***; **Bachianas Brasileiras Nr. 9** (1945): 2. (mittlerer) Satz: ***Fuga apressado***.
Wagner, Richard (1813 – 1883)	**Die Meistersinger von Nürnberg** (1861 – 1867): „Prügelfuge" im ***2. Aufzug***, ***7. Szene***. Die Bezeichnung „Fuge" ist recht unangebracht, auch wenn sie von Wagnerverehrern gerne gebraucht wird, wohl um dem Meister Meisterschaft im Kontrapunkt zu unterstellen. Der richtige Begriff wäre „Thematische Arbeit", wie sie im Kontext der Kompositionstechnik von Joseph Haydn gebraucht wird. Hier übernimmt Wagner eine altehrwürdige, seiner Meinung nach „altfränkische" (im Sinne von „altmodische") Form, wobei Wagner wohl witzig werden will. Ähnlich gelagert ist das Vorspiel zum Dritten Aufzug selbiger Oper, das nach offenkundiger Referenz an Mendelssohns Sommernachtstraum im 5. Takt mit einer winzigen Fuge – immerhin erfolgt später eine zweite Durchführung – aufwartet.
Weber, Carl Maria von (1786 – 1826)	**Der Freischütz**, romantische Oper (1817 – 1820), 3. (letzter) Aufzug, ***Finale*** *„Er war von je ein Bösewicht, ihn traf des Himmels Strafgericht"*
Weinberger, Jaromír (1896 – 1967)	Polka und Fuge aus der Oper **Švanda dudák** (**Schwanda der Dudelsackpfeifer**, 1927); **Under the spreading chestnut tree**, Variationen und Fuge für Orchester (1941).
Weismann, Julius (1879 – 1950)	**Der Fugenbaum** op. 150, 24 Präludien und Fugen in allen Tonarten für Klavier (1947).
Wesley, Samuel (1766 – 1837)	**Fuge** *d-moll*, Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Anhang 1: Fugen nach der Hammerklaviersonate" auf S. 139.

18 Anhang 2: Harmonische Funktionbezeichnungen[281]

Weiter zum nächsten Kapitel „Anhang 3: Bearbeitungen der Hammerklaviersonate" auf S. 173.

18.1 Riemannsche Funktionsbezeichnungen

In dieser Monographie wird bewusst auf riemannsche Funktionsbezeichnungen verzichtet, wie z.B. die *„vermollte Parallele der Mollsubdominante"* (dies ist keineswegs eine Verballhornung, sondern Originalton eines Wilhelm Maler)[282].
Das riemannsche Bezeichnungssystem wurde einst erdacht, um alle Akkorde in dur-moll-tonaler Musik und all ihre Beziehungen untereinander zu beschreiben. Es stellt ein typisches Beispiel für unsystematische Nomenklatur dar, wie sie die Geisteswissenschaft so liebt.[283]

[281] N.b: Bezeichnungen technischer Art, die sich nicht auf die Harmonik beziehen (z.B. absolute Tonhöhenbezeichnungen), werden in Kapitel 21 „Anhang 5: Bezeichnungen"auf S. 228 dargestellt.
[282] Wilhelm Maler, **Beiträge zur Harmonielehre**, a.a.O., 3. Heft

Das zeigt sich schon in der Entwicklungsgeschichte dieses Gedankenkonglomerates: ursprünglich von Jacob Gottfried Weber[284] Anfang des 19. Jahrhunderts erdacht, wurden entscheidende Impulse durch H. Riemann (1849 – 1919)[285] entwickelt, die dann noch Erweiterungen erfahren mussten, u.a. von Hermann Grabner[286] und Wilhelm Maler.[282] Viel sinnvoller wäre es gewesen, sich auf die durchdachte Lehre eines Jean-Philippe Rameau (s.u.) zurückzubesinnen!
Das Problem: Jede noch so verquere Akkordbeziehung soll in diesem System ihren eigenen Namen und ihr eigenes Symbol erhalten, und davon gibt's mehr als Vierzig. Muss so etwas etwa von Studenten der Musiktheorie auswendig gelernt werden?
Und dann: viele Partien z.B. der **Hammerklaviersonate** können trotz der Vielzahl riemanscher Funktionsbezeichnungen nicht adäquat beschrieben werden:[287] ein solches System ist in sich unvollständig und wird auch nach noch so vielen Erweiterungen immer unvollständig bleiben. Das sei im folgenden Kapitel belegt:

18.2 Systematische Funktionsbezeichnungen

Ein vorrangiges Ziel einer jeder Wissenschaft sollte sein, komplexe Sachverhalte mit kleinstmöglichem Aufwand weitgehend exakt[288] zu beschreiben. So etwas fällt unter die Rubrik *systematisches Denken*:

- Statt jedem Spezialfall einen eigenen Namen, ein eigenes Symbol und eine eigene Definition zu geben, reduziere man die Zahl der auftretenden Begriffe auf ein Minimum.
- Dann stelle man exakte Regeln darüber auf, wie diese Begriffe miteinander in Beziehung zu setzen seien.
- Und für die ganz absonderlichen Fälle kann man auch mal einen erklärenden Satz schreiben, statt sofort einen neuen Terminus zu erfinden.

Ein hervorragendes Anwendungsbeispiel für Systematisierung solcher Art bildet die Musiktheorie mit ihren harmonischen Funktionsbezeichnungen:
In dieser Abhandlung wird das absurde System von Riemann & Co. auf wenige substantielle Begriffe reduziert, die alle schon lange vorher, u.a. von Jean-Philippe Rameau[289] geprägt worden sind:

- *Tonika*, sie kann in Dur oder in Moll stehen.
  Akkordumkehrungen wie beispielsweise der Quartsextakkord werden hier weitgehend ignoriert.[290] Dieses Konzept entspricht der von Rameau geprägten Idee der *basse fondamentale,* die den Grundton, also die Basis eines Akkordes bezeichnet, der nicht notwendigerweise dessen tiefster Ton sein muss.
  Eine Tonika kann für eine längere Partie oder einen ganzen Satz gelten, sie kann aber auch ein äußerst kurzlebiges Objekt sein: Letzteres stellt den entscheidenden Unterschied zu Riemanns

---

[283] Etwas diplomatischer, aber in gleichem Tenor, äußert sich Norbert J. Schneider darüber in seinen einleitenden Bemerkungen zur **Mediantische Harmonik bei Ludwig van Beethoven**, a.a.O. S. 210f.
[284] Jacob Gottfried Weber, **Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst**.
[285] Hugo Riemann, **Vereinfachte Harmonielehre oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde**. Der Titel **Vereinfachte Harmonielehre** kann nur als Selbstironie gewertet werden: Es handelt sich um die größtmöglich überkomplifizierte Darstellung der dargestellten Sachverhalte.
[286] H. Grabner, **Die Funktionstheorie H. Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse**.
[287] Beispielsweise der Septnonakkord auf der Subdominante in Takt ***Ada26*** (s. Abbildung 32 auf S. 74) und gegen Ende von ***Fin1*** (s. Abbildung 35 auf S. 76).
[288] Baustelle!
[289] Jean-Philippe Rameau, **Traité de l'harmonie**.
[290] Einer von den vielen Sündenfällen riemannscher Funktionsbezeichnungen besteht darin, dass Akkordumkehrungen nach Belieben, nicht aber konsequent bezeichnet werden.
In der vorliegenden Abhandlung werden Umkehrungen *nie* durch spezielle Symbole gekennzeichnet, was durch hoch- und tiefgesetzte Ziffern leicht in systematischer Weise zu erreichen wäre, aber eine unnötige Komplikation darstellte. Falls eine solche Kennzeichnung je erwähnenswert wäre, erschiene eine Erläuterung im Text.

Gedankenkonglomerat dar. Im Takt ***Fin8*** der **Hammerklaviersonate** (s. Abbildung 3 „***Fin8***: Der komplizierteste Takt der Musikgeschichte" auf S. 23) treten vierzehn verschiedene Toniken innerhalb eines einzigen Taktes, wenn auch eines recht abstrusen Taktes, nacheinander auf.

Kurz- oder langlebig: Die Tonika bildet immer die Basis für alle anderen Akkorde:

- *Dominante,* fast immer in Dur, auf der Quint zur Tonika.
  Riemanns Molldominanten (z.B. *C-dur – g-moll)* treten extrem selten auf (z. B. in Beethovens **Klaviersonate** op. 2 Nr. **2** und Nr. 3, bezeichnenderweise in zwei aufeinanderfolgenden Werken. Sie verdienen weder eine eigene Bezeichnung noch ein eigenes Symbol, sondern eine kräftige Hervorhebung in einem erläuternden Text.
  Auch auf Doppeldominanten *(C-dur – D-dur)* kann man verzichten – sie sind nichts als Schusterflecke (s.u. und S. 121). Und wo wird in diesem System die Molldoppeldominante von Beethovens op. 32 Nr. 2 und der Septnonakkord auf der Subdominante (s. Abschnitt 10.5 auf S. 113) beschrieben?
- *Subdominante*: in Dur oder in Moll, auf der Quart (Subquint) zur Tonika.

Bezeichnungen:
Auf die riemannschen Symbole **T t D d S s** für Dur/Moll – Tonika/Dominante/Subdominante wird verzichtet.[291] Stattdessen wird der Grundton des Akkordes angegeben: *F-dur*, *f-moll.*
In Notenbeispielen wird häufig das *-dur* oder *-moll* weggelassen, also: *F*, *f* für *F-dur*, *f-moll*.
Ob es sich um eine Tonika, Dominante oder Subdominante handelt, kann meist der Findigkeit des Lesers überlassen werden. In komplizierten Fällen nützen Symbole wenig: Da sind einige erklärende Worte angebracht.

Durakkorde können um Terzen erweitert werden. Fast immer wird dadurch ein dominantischer Charakter festgelegt:
Septakkord*:* Dur mit kleiner Sept.
Septnonakkord*:* Dur mit kleiner Sept und kleiner None.
Noch mehr Terzen können darüber geschichtet werden, was in der **Hammerklaviersonate** auffallend häufig auftritt (s. Kapitel „Terzschichtungen" auf S. 106).
Der Grundton kann weggelassen werden; das wird durch einen Schrägstrich / angezeigt.

Bezeichnungen:
F7 = Septakkord (*F-dur* mit kleine Septe *Es*); *F79* = Septnonakkord (zusätzlich noch *ges);* dazu kommen: *F11* = mit Undezime (~ Quart); *F13* = mit kleiner Tredezime (~ Sext); *F13+* = mit großer Tredezime.[292]
/F79: Septnonakkord ohne Grundton *F*, also *a c es ges.*

Was diesem System hinzuzufügen ist, und was von Riemann & Co. ignoriert wurde:

- Der *Subdominantseptnonakkord* (s. S. 113).
- Schusterflecke (s. S. 121). In einer Folge *C-dur D-dur E-dur F-dur* wäre gemäß Riemann *D-dur* die Doppeldominante zu *C-dur; E-dur* wäre dann die Doppeldoppeldoppeldominante – was aber

[291] In der hier beschriebenen *systematischen Nomenklatur* bedeutet *D* nicht *D*ominante, sondern *D-dur*.

[292] Die riemannschen Symbole < und > für Hoch- und Tiefalteration werden hier nicht verwendet, da ihre Unterscheidung den meisten Mathematikschülern der Mittelstufe Schwierigkeiten bereitet. Und prompt: die Musiktheoriker benutzen sie falsch herum!
Darüber hinaus: Diese Symbole etablieren eine Nomenklatur der Beliebigkeit: Wenn z.B. ein verminderter Terzakkord auch als Mollakkord mit tiefalterierter Quinte bezeichnet werden kann, dann ist der Willkür Tür und Tor geöffnet.
Außerdem bezweifle ich vehement, dass ein Monster wie ein Mollakkord mit tiefalterierter Quinte überhaupt existiert. Da sollte man etwas mehr Gedankenarbeit aufwenden und eine andere Beschreibung finden.

hat es dann mit der Halbtonrückung von *E-dur* nach *F-dur* auf sich? In einem solchen Fall ist ein einziges Wort, nämlich „Schusterfleck“ weitaus hilfreicher als jede noch so ausgedachte und letztlich absurde Nomenklatur.

- Medianten (s. S. 107). Statt Medianten beim Namen zu nennen, betreibt W. Maler eine Pseudo-systematik (s.o.: *„vermollte Parallele der Mollsubdominante“),* die völlig unangemessen ist und nichts, gar nichts über den harmonischen Verlauf aussagt: eine *Mollsubdominante* tritt ja gar nicht in Erscheinung, also noch viel weniger deren vermollte Parallele! (welch Wortschöpfung!) Hier ist die Bezeichnung *Geschwätzwissenschaft* durchaus angemessen!

Stellen Sie sich doch bitte mal vor, wie wohl die vielen Wilden Jagden durch den Terzenzirkel in der **Hammerklaviersonate** (s. z.B. Abbildung 87 auf S. 110) mit riemannscher Funktionsbezeichnungsweise beschrieben werden könnten! Beethoven kümmert sich kein Iota darum und wechselt im ***Allegro*** mal von *B-dur* nach *G-dur,* mal von *B-dur* nach *Ges-dur*.

18.3 Schneidersche Mediantenbezeichnungen

Norbert J. Schneider[293] schlägt folgende Bezeichnungsweise für Medianten vor:

Tabelle 63: Mediantenbezeichnungen nach Norbert J. Schneider[294]

Untermediante	**kl. UM**: *A-dur*	**gr. UM**: *As-dur*	**kl. um**: *a-moll*	**gr. um**: *as-moll*
Ausgangstonart	*C-dur*		*c-moll*	
Obermediante	**gr. OM**: *E-dur*	**kl. OM**: *Es-dur*	**gr. om**: *e-moll*	**kl. om**: *es-moll*

In dieser Tabelle ignoriert Schneider heterosexuelle Medianten, d.h. Wechsel zwischen Dur und Moll. Die aber sind gar nicht so selten, wie in Tabelle 55 „Mediantrückungen in Kopfsätzen von Beethovens Klaviersonaten“ auf S. 108 belegt wird.

Ganz trivial sollten die „**kl. um**“ und die „**kl. OM**“ in der Liste enthalten sein: Es handelt sich nämlich um die jeweilige Moll- bzw. Durparallele, also z.B. um *C-dur → a-moll* und *c-moll → Es-dur.*

Obwohl der entscheidende Schritt in die richtige Richtung, stellt Schneiders Bezeichnungsweise nur die zweitbeste Lösung dar:

Die einzig konzise Art, derartige harmonische Vorgänge zu beschreiben, besteht ganz simpel in der Angabe der jeweiligen Tonarten (also z.B. *B-dur → G-dur* oder *B-dur → Ges-dur*). Daraus ergibt sich alles Andere von selbst.

Zum Abschnitt 10.3.1 „Medianten“ auf S. 107.
Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Anhang 2: Harmonische Funktionbezeichnungen“ auf S. 170.

19 Anhang 3: Bearbeitungen der Hammerklaviersonate

Weiter zum nächsten Kapitel „Anhang 4: Notentexte“ auf S. 176.

„... die unnatürliche Wuth, die man hat, sogar Klaviersachen auf Geigeninstrumente überpflanzen zu wollen, Instrumente, die so einander in allem entgegengesetzt sind, möchte wohl aufhören können, ich behaupte fest, nur Mozart könnte sich selbst vom Klavier auf andere Instrumente übersetzen, sowie Haydn auch – und ohne mich an beide große Männer anschließen zu wollen, behaupte ich es von meinen Klaviersonaten auch, da nicht allein ganze Stellen gänzlich wegbleiben und umgeändert werden müssen, so muss man – noch hinzuthun, und hier steht der mißliche Stein des Anstoßes, den um zu überwinden man entweder selbst der Meister sein muß, oder wenigstens die-

[293] a.a.O., S. 212.
[294] UM, OM: Unter/Obermedianten in Dur; um, om: Unter/Obermedianten in Moll.

selbe Gewandtheit und Erfindung haben muß – ich habe eine einzige Sonate von mir in ein Quartet für G.[eigen] I.[nstrumente] verwandelt,[295] *warum man mich so sehr bat, und ich weiß gewiß, das macht mir nicht so leicht ein andrer nach.“*[296]

Hier offenbart sich Beethoven ganz wie er leibt und lebt: Zuerst verwirft er eine Tätigkeit, nämlich die Bearbeitung von *Klaviersachen* für Streichinstrumente, als *unnatürliche Wuth*. Dann gesteht er diese Fähigkeit einem Mozart und auch einem Haydn zu, denen er sich in fragwürdiger Bescheidenheit *nicht anschließen* will. Schließlich rühmt er sich inbrünstinglich der Bearbeitung eines eigenen Klavierwerkes (der **Sonate** op. 14 Nr. 1) für Streichquartett. Diese Bearbeitung hat sich allerdings als derartig peripher erweisen, dass sie in allen Werkverzeichnissen schlicht vergessen wurde, und Keiner hat’s bisher bemerkt.[295; s.o.]

19.1 Frühere Bearbeitungen

Leopold Stokowski (1882 – 1977) hat die **Hammerklaviersonate** auf einer „Riesenorgel in Hollywood“ zur Aufführung gebracht: So berichtet es uns Sergej Rachmaninow.[297]
Felix Weingartner (1863 – 1942) hat dieses Werk im Jahr 1925 für Orchester bearbeitet. Charles Rosen, dem damit wohl der Gral der Klaviermusik entweiht worden zu sein schien, bezeichnete dieses Unterfangen als *plain silly*, und ähnlich abfällig äußerten sich Kritiker anlässlich der Wiederausgabe von Weingartners Aufnahme von 1930 als CD im Verlag Naxos (Nachzulesen im Internet). Solchen Verdikten kann ich nicht das mindeste Verständnis entgegenbringen: hätten sonst Nietzsche und Rachmaninow dieses Werk als *Symphonie für Klavier* (s. „Zitate“ auf S. 10) bezeichnet?
Und übrigens: Ich habe das Kapitel „Klangfarben“ auf S. 132 geschrieben, bevor ich diese Bearbeitung kennengelernt hatte. Es gibt da mancherlei Übereinstimmung zwischen diesem Kapitel und Weingartners Orchestrierung, und ich fühle mich hier in guter Gesellschaft!

Ich habe aber ein noch viel größeres Sakrileg begangen:

19.2 Bearbeitung für Streichtrio

Es steht völlig außer Zweifel, dass die Klangpracht der **Hammerklaviersonate** nie und nimmer von einem Streichtrio, dem nach dem Duo zweitbescheidenstem Kammermusikensemble, angemessen darzustellen sei. Denken doch Sie an den allerersten Anfang dieses Werkes, der dem Militärorchester angemessen ist (s. „Kapitel Klangfarben auf S. 132)!
Eine solche Bearbeitung erinnert an den vom Dichter, Richter und Musikwissenschaftler Herbert Rosendorfer (Schüler von T.G. Georgiades) stammenden Vorschlag, den Ring[298] für zwei Blockflöten und Basso continuo zu bearbeiten.[299]

---

[295] Es handelt sich um die **Klaviersonate** op. 14 Nr. 1 in *E-dur*, von Beethoven zum **Streichquartett** in *F-dur* umgearbeitet. Diese Bearbeitung trägt keine eigene Opuszahl, und bis heute findet sie sich weder in den Werken ohne Opuszahl (WoO) noch im Hess-Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe enthaltenen Werke. Seltsam, da doch sonst jede Flatulenz, die der Meister je gelassen hat, katalogisiert worden ist!
Die Bearbeitung von Op. 14 Nr. 1 tritt in Spielplänen eher selten auf, genauer gesagt: nie. Seit Generationen aber bildet sie für viele junge Kammermusiker die erste Begegnung mit einem klassischen Streichquartett.

[296] Beethoven in einem Brief vom 13. Juli 1802 an die Verleger Breitkopf & Härtel in Leipzig. Bei der Interpunktion hat Beethoven (oder der Bearbeiter dieses Briefes) noch weniger als sonst zwischen Punkt und Komma unterschieden.

[297] zitiert nach B.W. Wessling, a.a.O. S. 248.

[298] Gemeint ist **Der Ring des Nibelungen**, eine Serie von Opern des Komponisten R. Wagner.

Ausgangspunkt für die vorliegende Bearbeitung für Streichtrio war die Fuge des ***Finale***. Muss man sich doch angesichts dieser sowohl an satztechnischen Finessen als auch an virtuoser Artistik überreich ausgestatteten Fuge fragen, ob solche Tortur einem Pianisten rechtens zugemutet werden darf! Dieser konsequent kontrapunktische, durchwegs dreistimmige Satz verlangt doch nach Exekution durch ein Ensemble statt durch einen von Natur aus mit nur zwei Händen ausgestatteten Klaviervirtuosen!
Tatsächlich ging es mir nicht um das Erstellen einer aufführbaren Bearbeitung für Streichtrio, sondern um das persönliche Studium dieser für mich neuen Art von Fuge und des schon beim ersten Hören erkennbar partikularen Stiles, den Beethoven hier gewählt hat. Ein äußerst effizienter Weg für ein solches Studium ist die Bearbeitung: *der Bearbeiter lernt jede einzelne Note des Originals persönlich kennen.*
Dass sich eine dreistimmige Klavierfuge für Streichtrio bearbeiten lässt, ist kaum verwunderlich. Zu meiner Überraschung aber stellte sich heraus, dass auch ***Allegro*** und ***Scherzo*** eine solche Bearbeitung zulassen, ohne dabei größere Probleme zu bereiten.
So weit gekommen, habe ich gleich noch die übrigen Sätze bearbeitet, obwohl das nun keineswegs mehr trivial war:
Das ***Adagio*** enthält einige vierstimmige Passagen. Hier werden einzelnen Streichinstrumenten, recht unstreicherisch, Doppelgriffe abverlangt. Manchmal besteht die vierte Stimme aus einem Orgelpunkt, der, wie praktisch! auf einer leeren Saite einer der Streicher liegt.
Das ***Largo***, die Einleitung zu ***finalen Fuge***, musste an einigen Stellen verkürzt werden, da der Ambitus eines Streichtrios überschritten wird und auch durch Oktavtranspositionen keine Aufführbarkeit erreicht werden kann.

19.2.1 Transposition

Das ***Allegro***, ***Scherzo*** und ***Finale*** wurden in der Bearbeitung je um einen Ganzton nach oben transponiert. Die Begründung leitet sich u.a. vom allerersten und allerletzten Ton der Sonate ab: der Tonika B_1. Um in der Originaltonart auf einem Cello spielbar zu sein, müssten diese und viele andere Stellen nach oben oktavversetzt werden. Vorgezogen wurde stattdessen die Rückung um einen Ganzton, also von *B-dur* nach *C-dur*, von B_1 auf die *C*-Saite des Cellos.
Verzichtet wurde auf eine Transposition des *fis-moll-**Adagio***, auch wenn dadurch die Tonartenbeziehung zwischen den einzelnen Sätzen durcheinander gerät: eine Rückung um einen Ganzton, also nach *gis-moll*, würde diesen Satz für Streicher vollends unspielbar machen.

19.2.2 Ambitus

Der Tonumfang des Klaviers übertrifft den Tonumfang von Streichinstrumenten nach unten (Cello: begrenzt durch die C-Saite) und auch, zumindest *in praxi*, nach oben.[300]
Zwei kadenzartige Passagen (***Sch112*** und ***Fin9***) wurden verkürzt, um den Tonumfang der Streichinstrumente nicht zu überschreiten. Ansonsten konnte der Ambitus der Streichtrioinstrumente durch Oktavtranspositionen eingehalten werden.
Passagen, die den Ambitus des jeweiligen Streichinstrumentes überschreiten, wurden um eine Oktave nach unten oder oben transponiert.

---

[299] Rosendorfer hat dieses Unterfangen in seinem Essay **Bayreuth für Anfänger** als real existierendes, der Vollendung harrendes Projekt ausgegeben. Wahr daran ist nur, dass Spieler mancher Instrumente vor keiner Bearbeitung wie immer gearteter Werke zurückschrecken. Auch J.S. Bachs **Suiten für Violoncello Solo** BWV 1007 – 1012 sind schon auf der Blockflöte solo eingespielt worden.

[300] Die Violinstimme der vorliegenden Bearbeitung erreicht in ***Fin9,6Vl*** immerhin d^4, was, gemessen an der Violintechnik zu Beethovens Zeit, als außergewöhnlich hoch zu gelten hat. Die Klavierstimme aber geht noch höher.

Aus klanglichen Gründen wurden manche der zwar spielbaren, aber extrem hohen Passagen in der Oberstimme um eine Oktave nach unten transponiert (Beispiel ***All47Vl***, ***All81Vl*** u.a.).

Ada53Va ff. und die Parallelstelle wurden aus spieltechnischen Gründen sogar um zwei Oktaven transponiert.

19.3 Anmerkungen zur Bearbeitung für Streichtrio

19.3.1 Allegro

19.3.2 Scherzo

Takt		
48ff	Vl,Vc	*Staccato* auf dem *Arpeggio*: *ad libitum.*

19.3.3 Adagio

19.3.4 Finale

317		Vierstimmiger Satz, wohl ein Versehen Beethovens.
317,2		Stimmentausch 2.↔3. Stimme, im Original aus klaviertechnischem Grund.

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Anhang 3: Bearbeitungen der Hammerklaviersonate“ auf S. 173.

20 Anhang 4: Notentexte

Weiter zum nächsten Kapitel „Anhang 5: Bezeichnungen“ auf S. 197.

Dieser Abschnitt enthält Notenabschnitte, die ihrer Länge wegen nicht im Hauptteil dieser Abhandlung gezeigt wurden.

20.1 Das Cantabilethema im Allegro der Hammerklaviersonate

Die folgenden Notenbeispiele stellen das Cantabilethema dar (s. Abschnitt 8.1.5 auf S. 54).

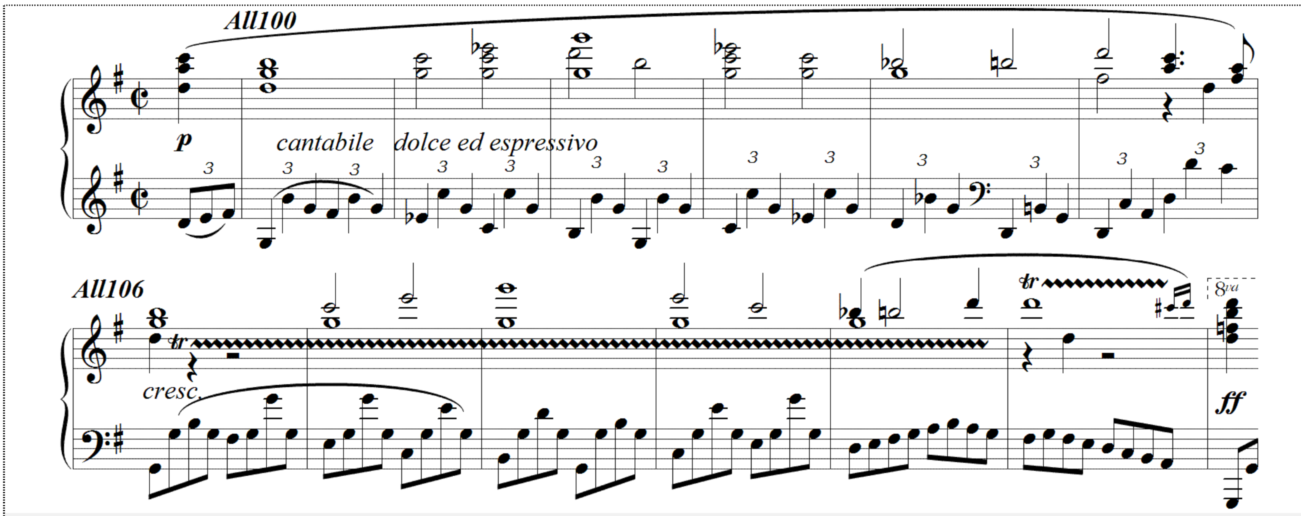


Abbildung 133, ***All100***: Cantabilethema am Ende der ***Exposition***
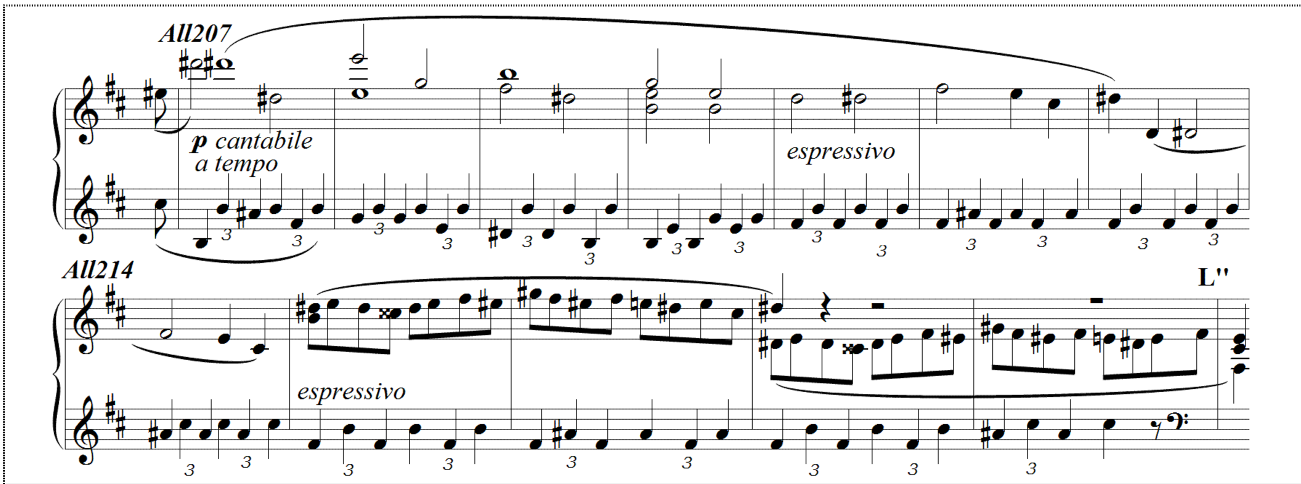


Abbildung 134, ***All207***: Cantabilethema am Ende der Durchführung

Zu Abschnitt Abschnitt 8.1.5 „Cantabilethema“ auf S. 54.
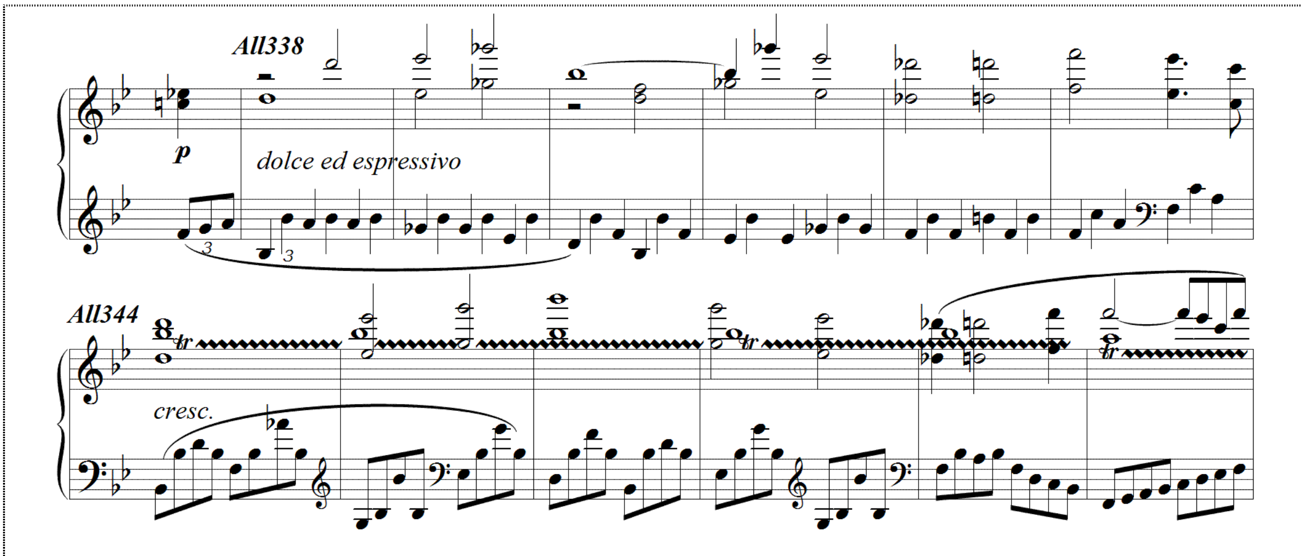


Abbildung 135, ***All338***: Cantabilethema am Ende der ***Reprise***[301]

[301] Hier wird des Notensetzers Virtuosität in ähnlichem Maße herausgefordert wie die des Pianisten!
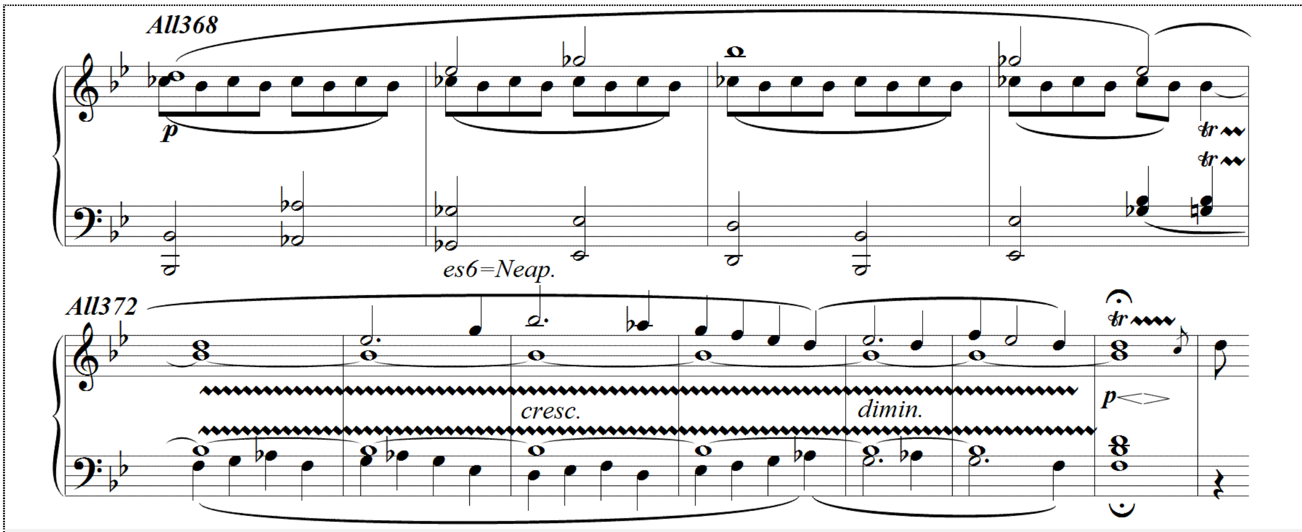
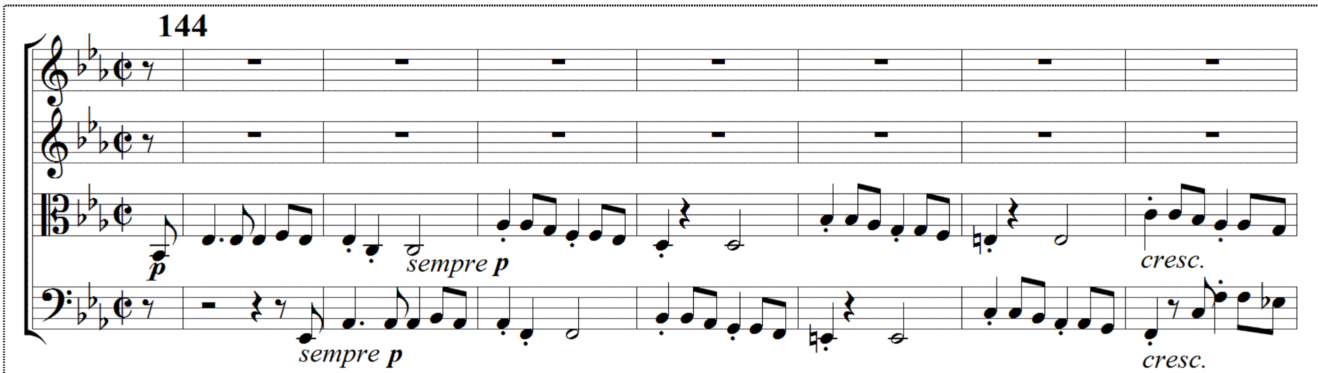


Abbildung 136, ***All368:*** Cantabilethema in der ***Coda*** mit charakteristischem Neapolitaner

Bemerkenswert sind die Alberti-Bässe[302], die in ***All106*** und ***All344*** auftreten, nicht jedoch in den Parallelstellen.

20.2 Das *Fugato* im *Allegro* der Hammerklaviersonate

Dieses ***Fugato*** wird hier in vier Systemen wie ein Streichquartettsatz notiert:[303]



[302] benannt nach Domenico Alberti (1710 oder 1717 – ca. 1740), der solche fortgesetzten gebrochenen Akkordfiguren in der linken Hand mit großer Vorliebe einsetzte.

[303] Um dieses Fugato für das Streichquartett spielbar zu machen, müsste es um einen Ganzton von *Es-dur* nach *F-dur* transponiert werden, nämlich wegen des Auftaktes B_1 gleich zu Anfang, das auf der Viola nicht existiert. Diese Transposition wurde in der Bearbeitung für Streichtrio ohne Komplikationenen durchgeführt (s. Abschnitt 19.2.1 auf S. 205).
Übrigens: Die Bearbeitung dieses Abschnittes für drei statt vier Stimmen bietet keine unüberwindlichen Schwierigkeiten: es handelt sich um nur vorgetäuschte Vierstimmigkeit; tatsächlich spielen, außer wenn Dezimparallelen auftreten, selten mehr als 3 Stimmen gleichzeitig (s. Tabelle 3 „Fugato im Allegro“ auf S. 51).
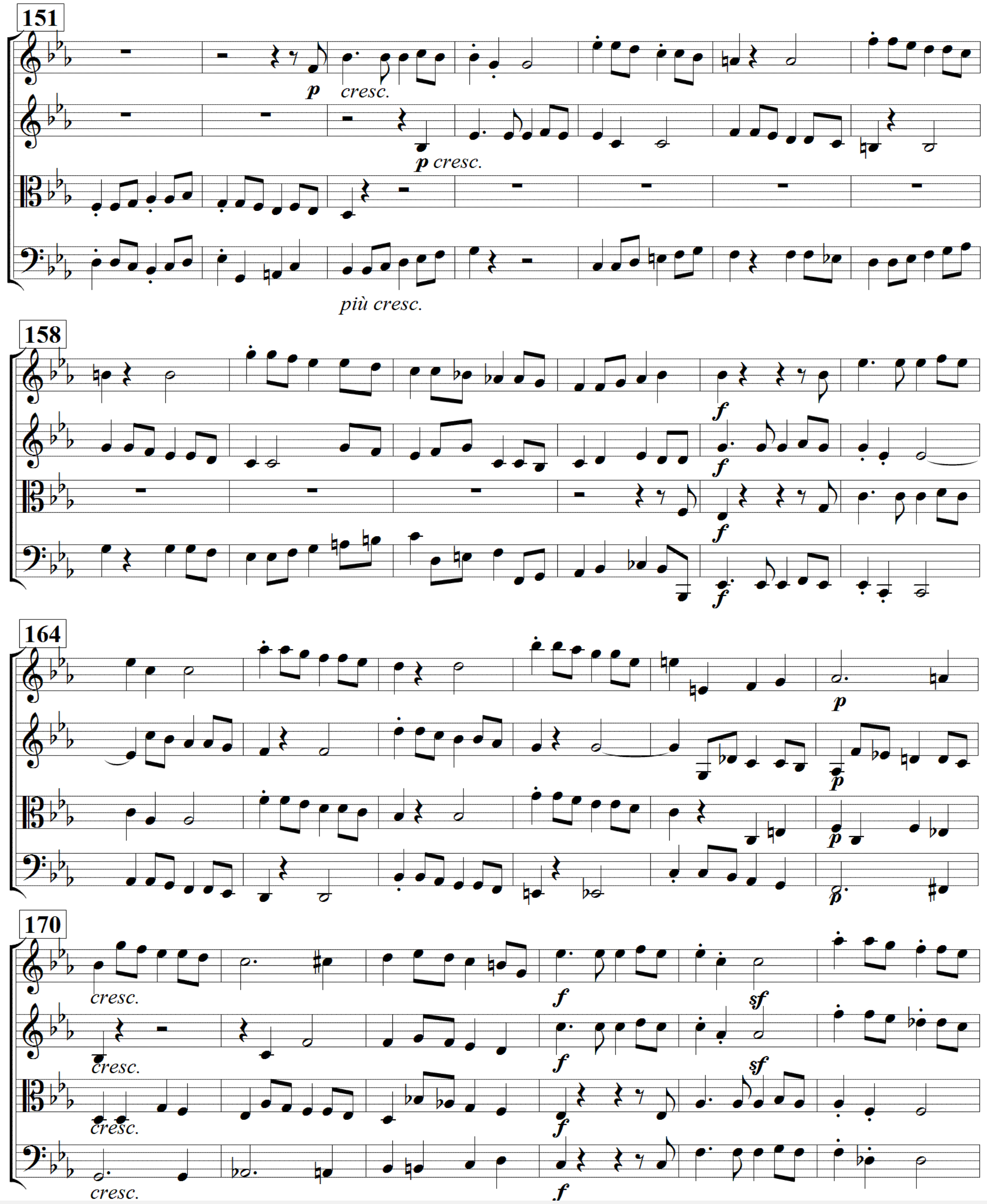


Abbildung 137: ***Fugato All144***, notiert in 4 Stimmen

Zum Kapitel „Fugato im Allegro“ auf S. 55;
zum Kapitel „Dezimparallelen“ auf S. 102.

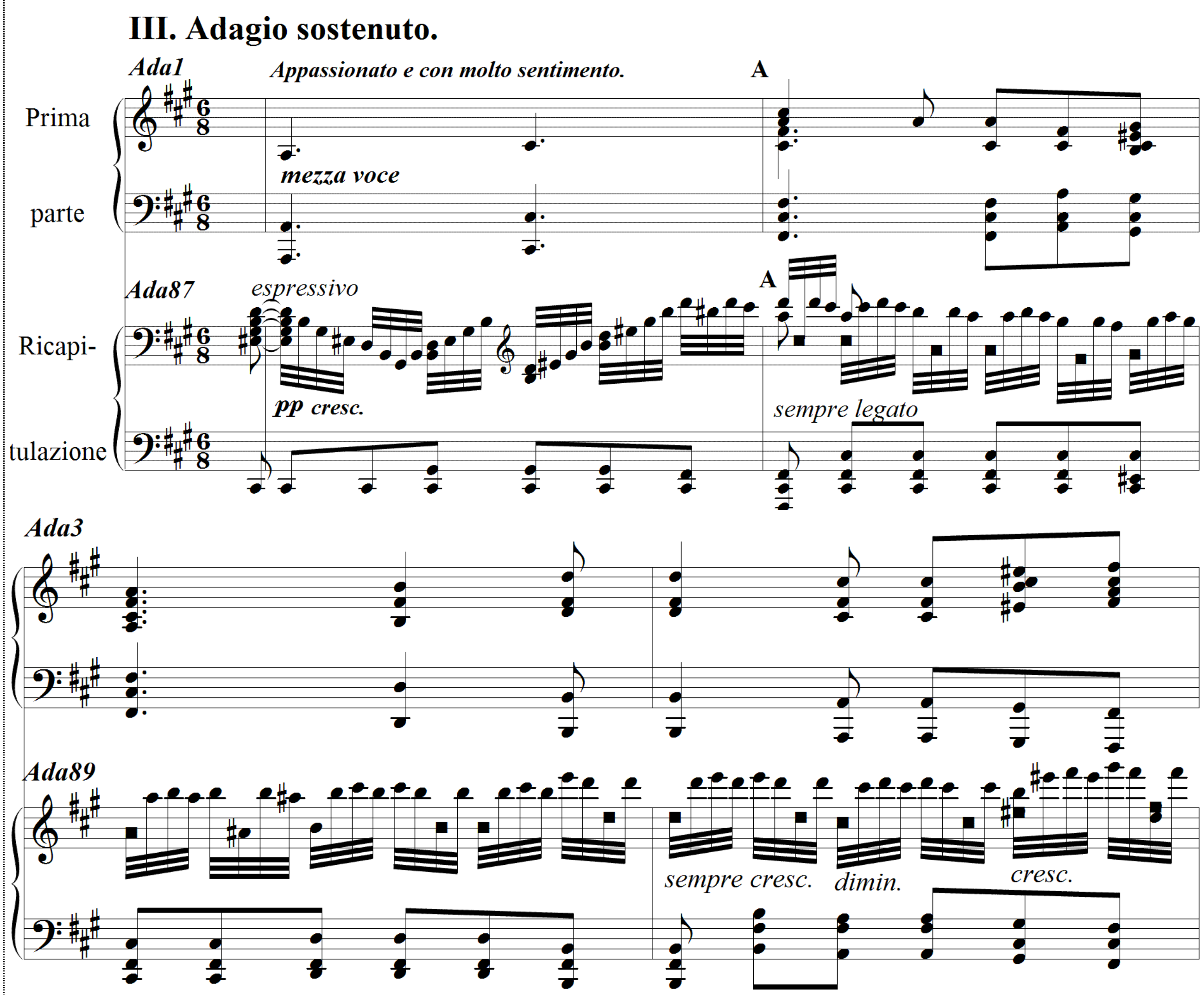
20.3 Notentext des *Adagio* der Hammerklaviersonate
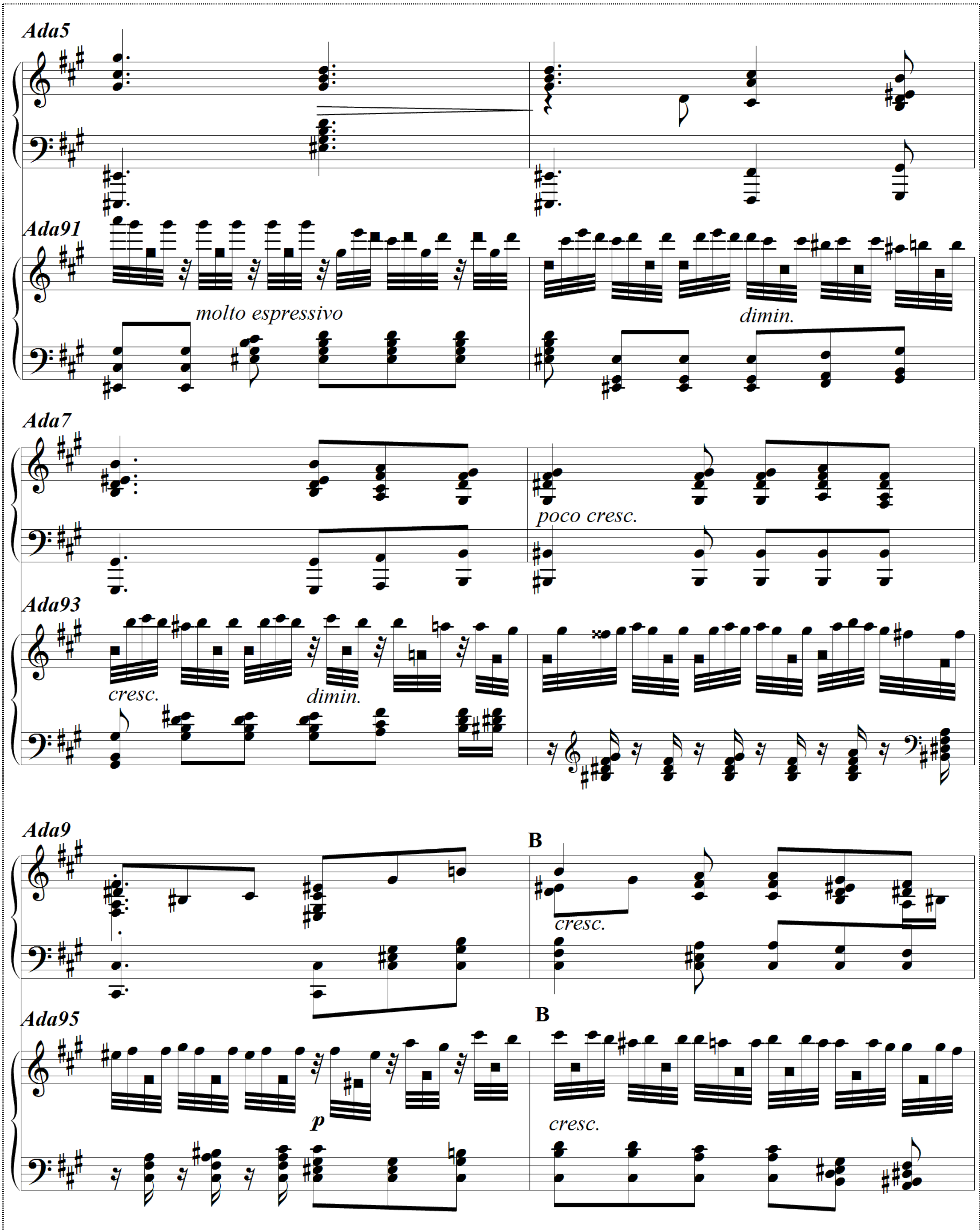
Der Notentext des ***Adagio*** der **Hammerklaviersonate** wird hier vollständig widergegeben:
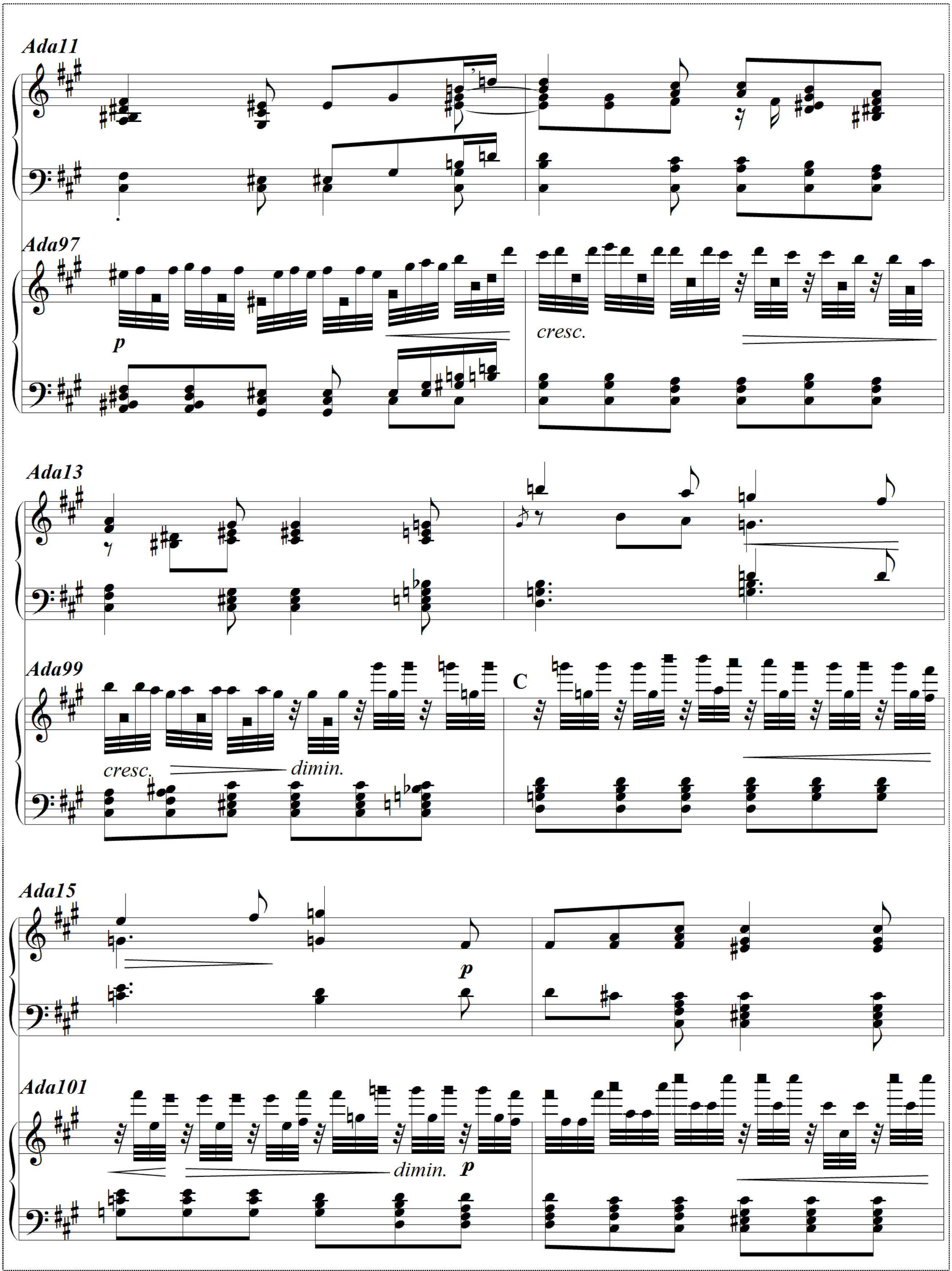
20.3.1 Konkordanz zwischen *Prima parte* und *Ricapitulazione*

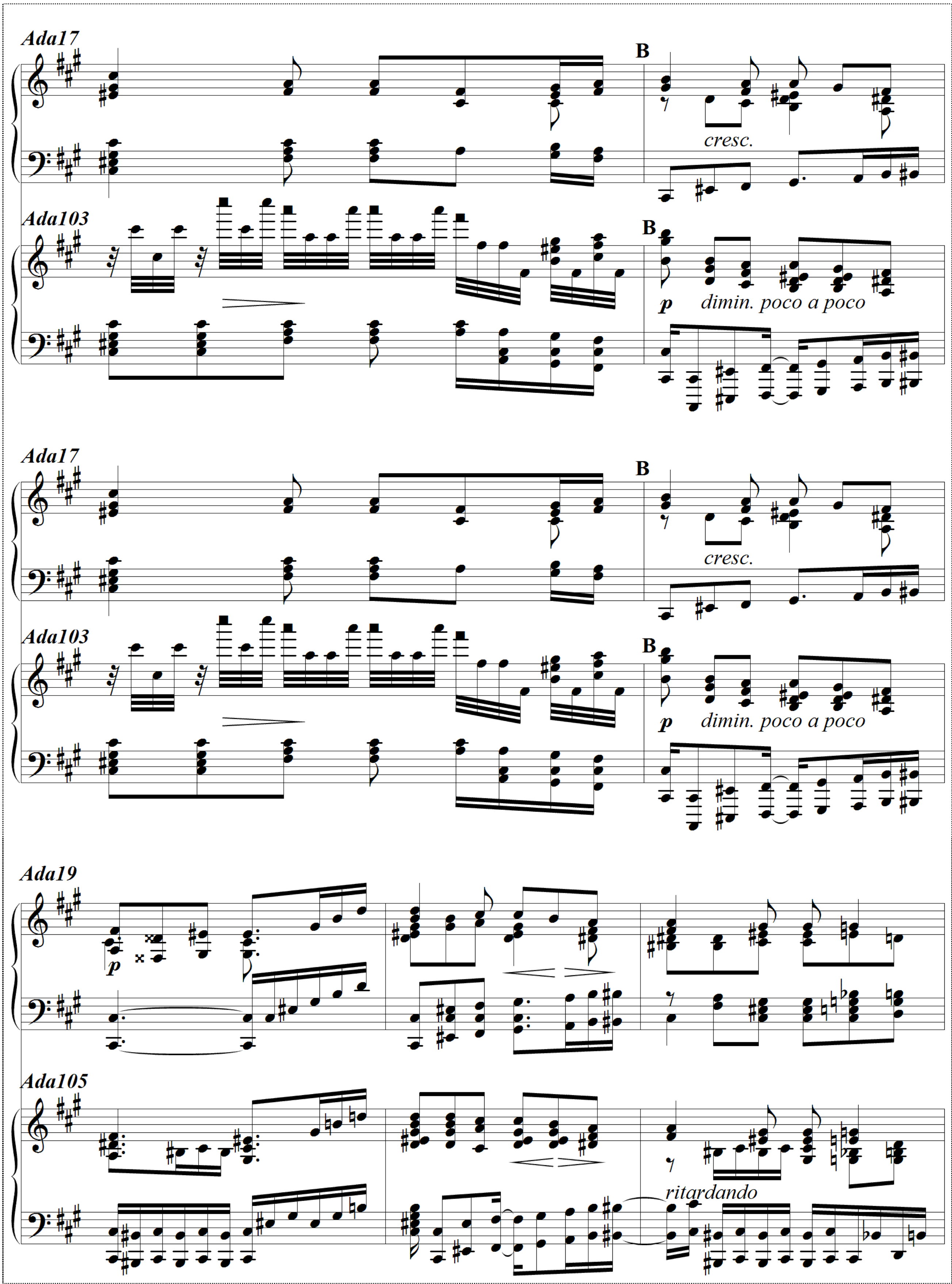
Die Konkordanz zwischen ***Prima parte (Ada2-69)*** des ***Adagio*** und ihrer ***Ricapitulazione (Ada88-155)*** wird hier ihrer kompositionstechnischen Bedeutung wegen in ihrer Gesamtheit gezeigt. Der Vollständigkeit halber sind danach auch die ***Seconda parte*** und die ***Coda*** dargestellt: Im Folgenden findet sich also der gesamte Notentext des Adagio.
Die Auftakte ***Ada1*** und ***Ada87*** haben nichts miteinander gemein (s. Tabelle 11 „***Ada1***/87: Auftakt“ auf S. 71; dem Takt ***Ada1*** ist ein eigener Abschnitt 8.4.3 gewidmet: „Der spät hinzugefügte Auftakt“ auf S. 70).
Bei der Passage ***Ada2***ff und ***Ada88***ff muss man sich wohl mehrmals die Augen reiben, um zu erkennen, dass es sich um musikalisch identisches Material handelt. Bitte beachten Sie die quadratischen Notenköpfe in ***Ada88***ff, die das motivische Material hervorheben.
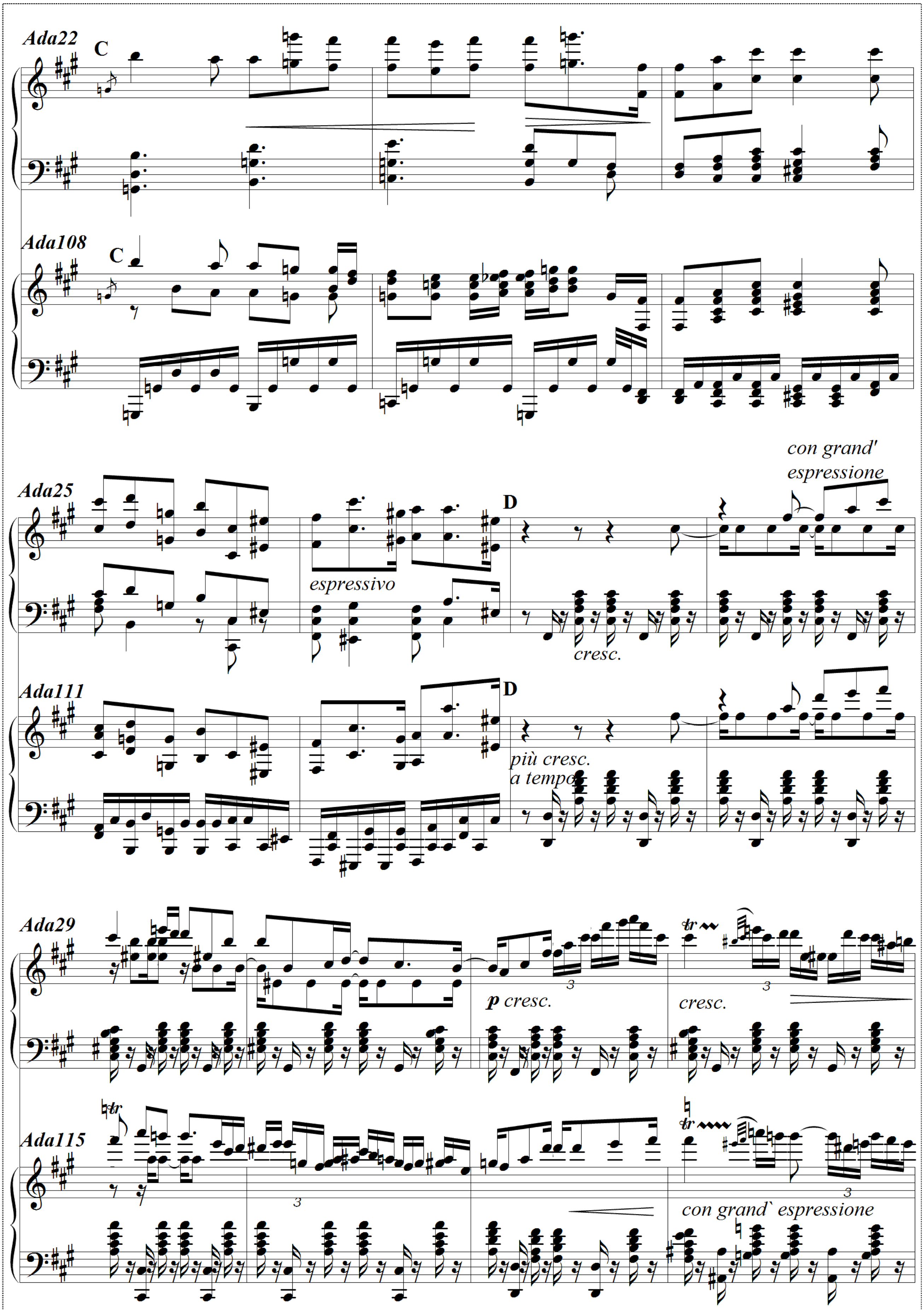
Zum Ende dieser Abbildung 138 auf S. 187.
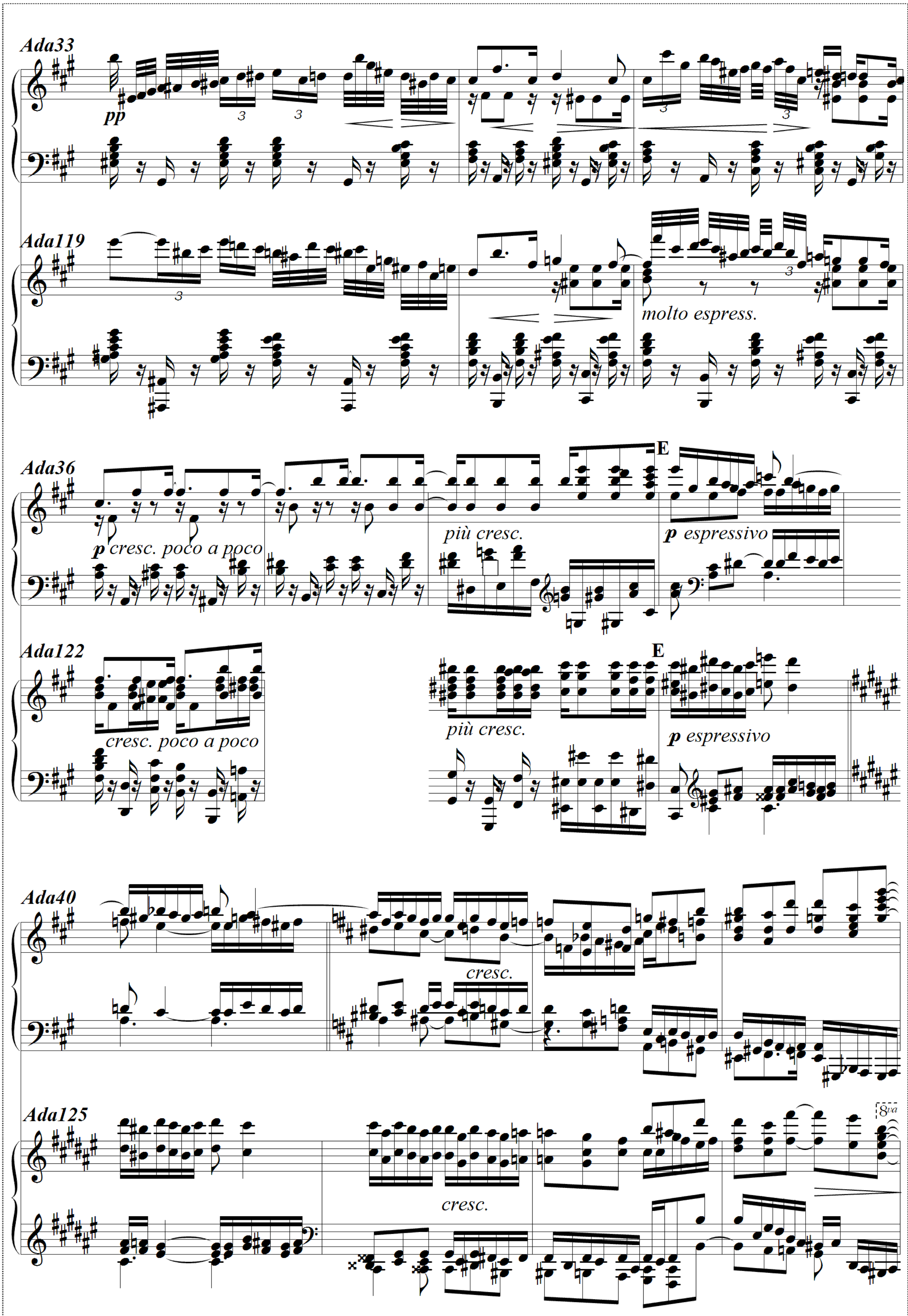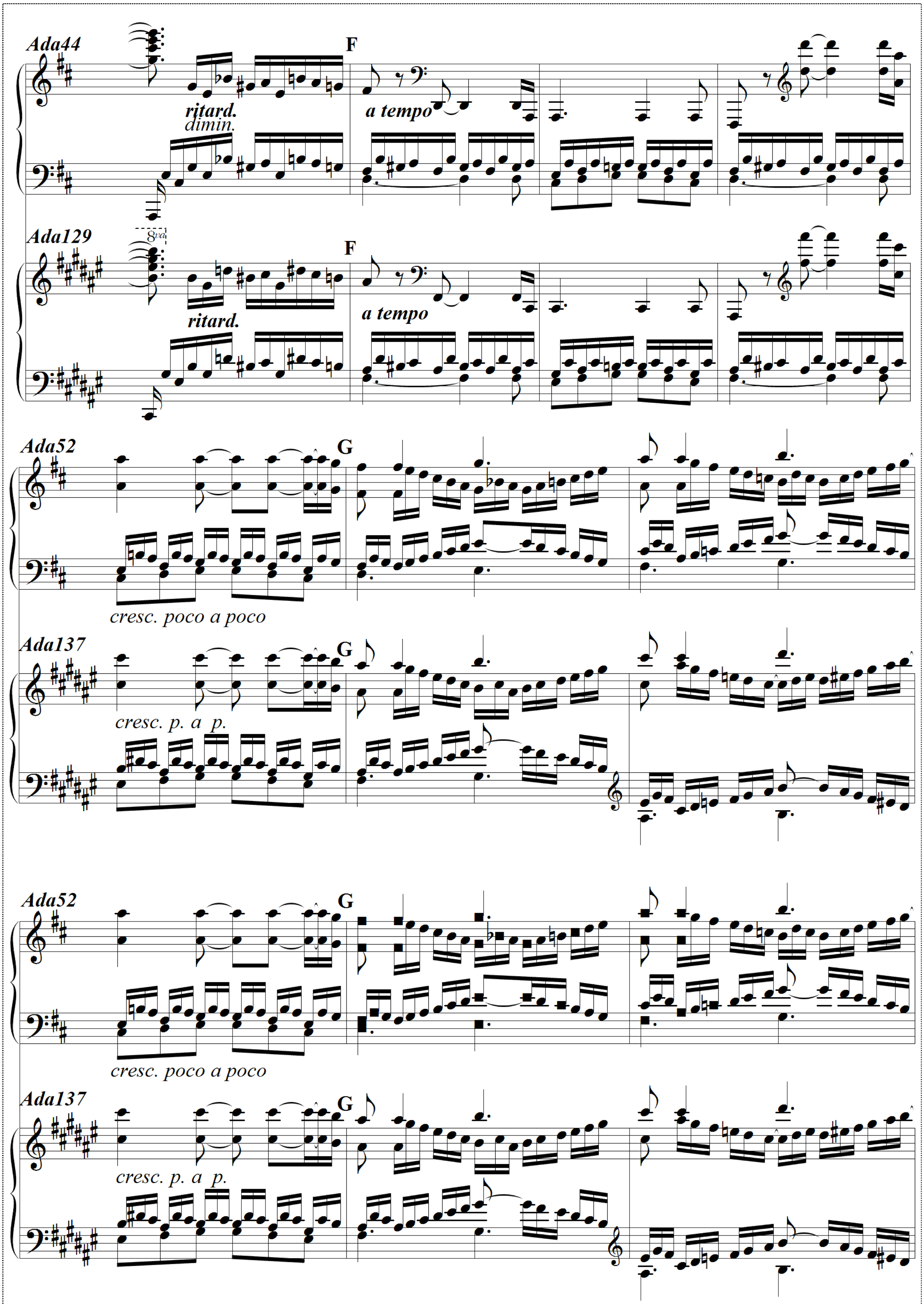



Ada5
Ada91
molto espressivo
dimin.
Ada7
poco cresc.
Ada93
cresc.
dimin.
Ada9
B
cresc.
Ada95
B
p
cresc.


Ada11
Ada97
p
cresc.
Ada13
Ada99
cresc.
dimin.
C
Ada15
p
Ada101
dimin.
p


Ada17
B
cresc.
Ada103
B
p
dimin. poco a poco
Ada17
B
cresc.
Ada103
B
p
dimin. poco a poco
Ada19
p
Ada105
ritardando


Ada22
C
Ada108
C
Ada25
espressivo
D
con grand'
espressione
cresc.
Ada111
D
più cresc.
a tempo
Ada29
p cresc.
cresc.
Ada115
con grand` espressione


Ada33
pp
Ada119
molto espress.
Ada36
p cresc. poco a poco
più cresc.
E
p espressivo
Ada122
cresc. poco a poco
più cresc.
E
p espressivo
Ada40
cresc.
Ada125
cresc.
8va


Ada44
ritard.
dimin.
F
a tempo
Ada129
8va
ritard.
F
a tempo
Ada52
G
cresc. poco a poco
Ada137
G
cresc. p. a p.
Ada52
G
cresc. poco a poco
Ada137
G
cresc. p. a p.
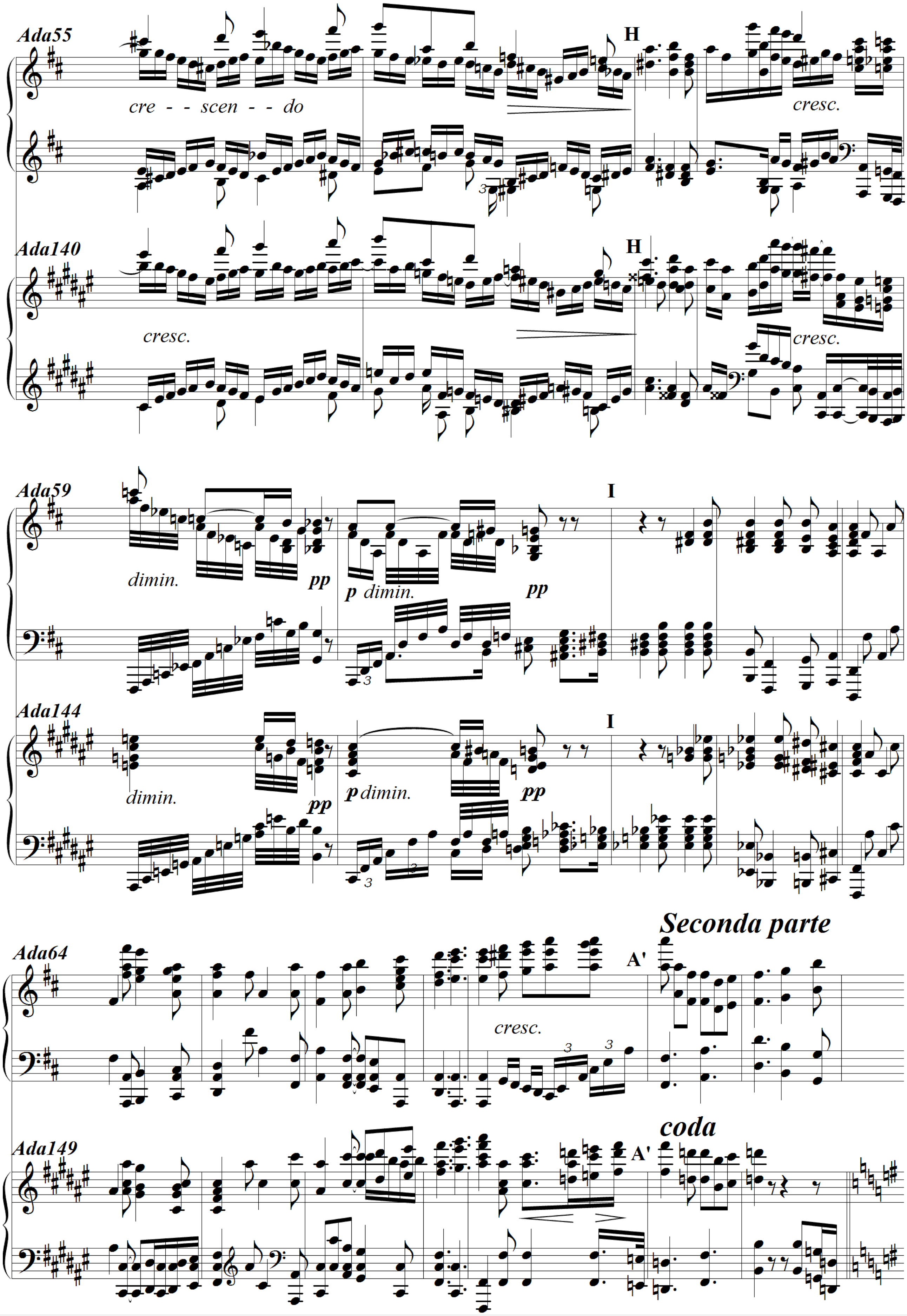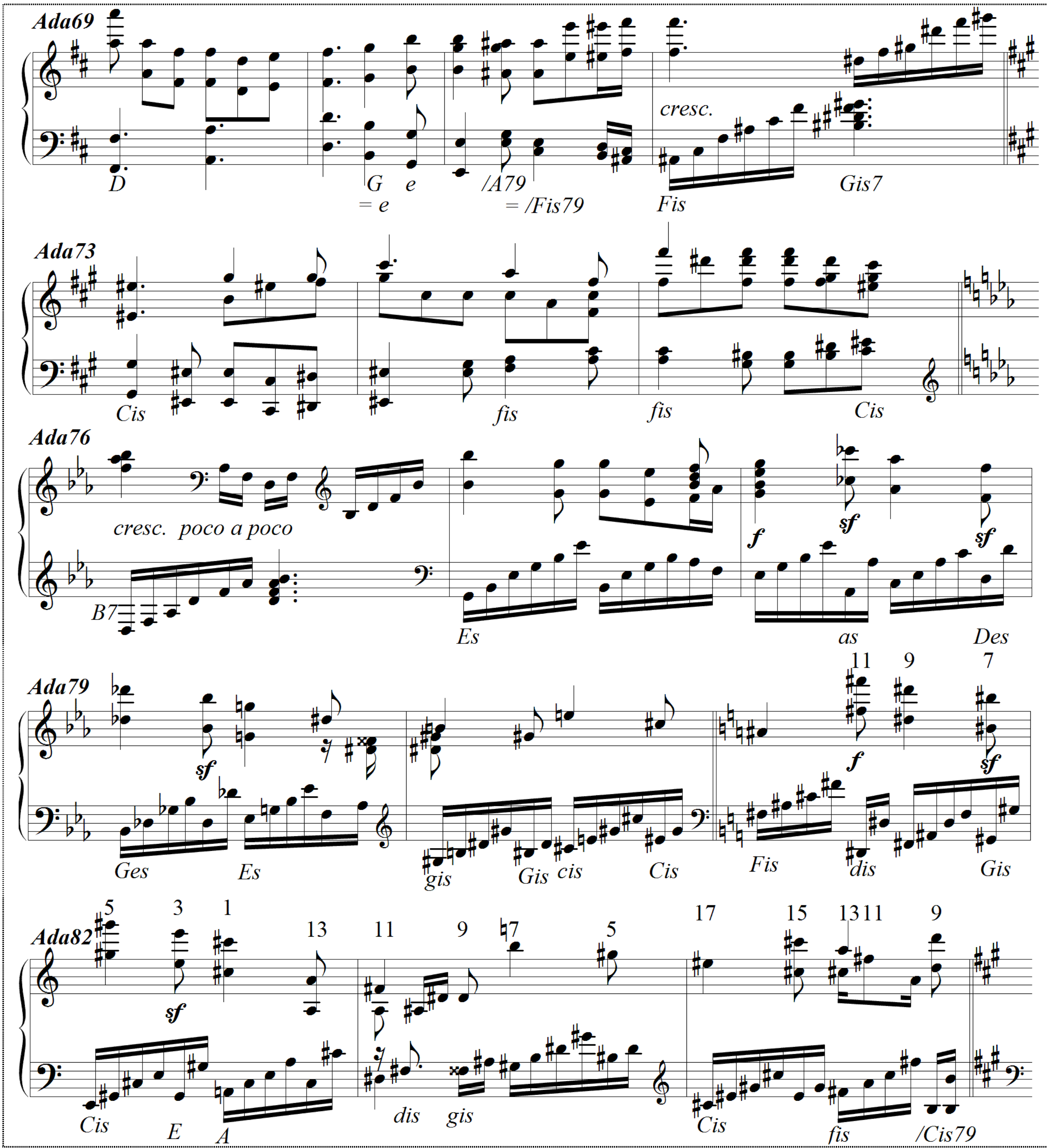


Abbildung 138: Konkordanz zwischen ***Prima parte*** des ***Adagio*** und ihrer ***Ricapitulazione***

Zum Beginn dieser Abbildung: Abschnitt 20.3.1 auf S. 180.

Die ***Seconda parte*** ist im nächsten Abschnitt dargestellt. Der Notentext der ***Coda*** folgt auf S. 189.

Zum Abschnitt 8.4 „Adagio“ auf S. 68;
zu Tabelle 11 „Ada1/87: Auftakt“ auf S. 71;
zur Tabelle 14 „***Ada27*** / ***Ada113*** / ***Ada174***: *Con Grand’ Espressione*“ auf S. 71.

20.3.2 *Seconda parte*



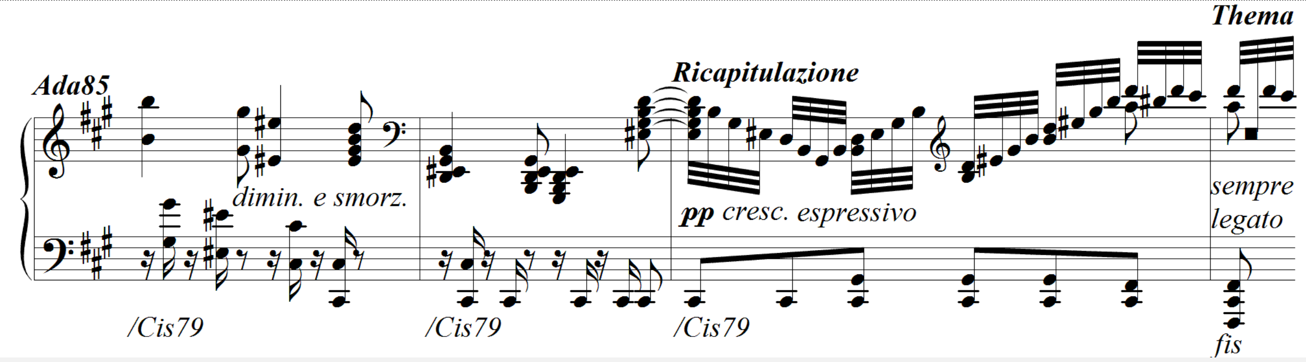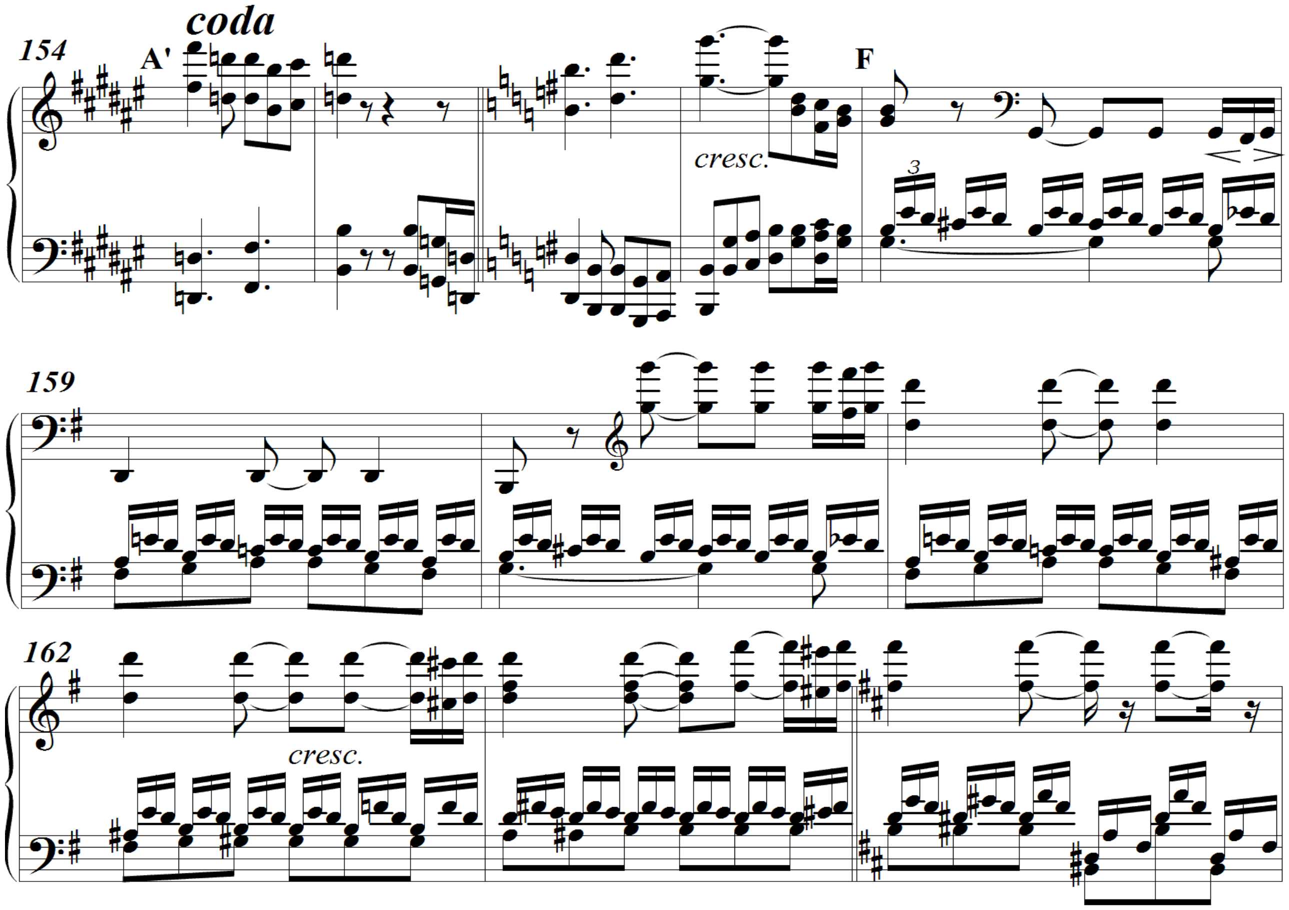


Abbildung 139, ***Ada69***ff: Notentext der ***Seconda parte***

Auf den harmonischen Ablauf wird in Tabelle 20 auf S. 75 eingegangen.
Die Ziffern über den Takten ***Ada81***ff (3 = Terz, 5 = Quint, 7 = Septime usw.) weisen auf die Terzreihe der **Hammerklaviersonate** hin: s. Abschnitt 10.1.2 auf S. 105.

Es folgt die ***Ricapitulazione*** in ***Ada87***, dargestellt in Abschnitt 20.3 auf S. 179.
Wer will, kann in der **Vierten Symphonie** op. 98 *e-moll* von J. Brahms eine Anspielung an die Takte ***Ada81ff*** finden (s. Abschnitt 16.1 „Thematische Anspielungen an die Hammerklaviersonate“ auf S. 135); der Anfang dieser Sinfonie ist in Abbildung 90 auf S. 111 wiedergegeben.

Zum Abschnitt 8.4 „Adagio“ auf S. 68;
zum Abschnitt 8.4.4 „Detaillierte Beschreibung des Adagio“ auf S. 70;
zu Tabelle 20 „*Secunda parte*“ auf S. 75.

20.3.3 *Coda* des *Adagio*
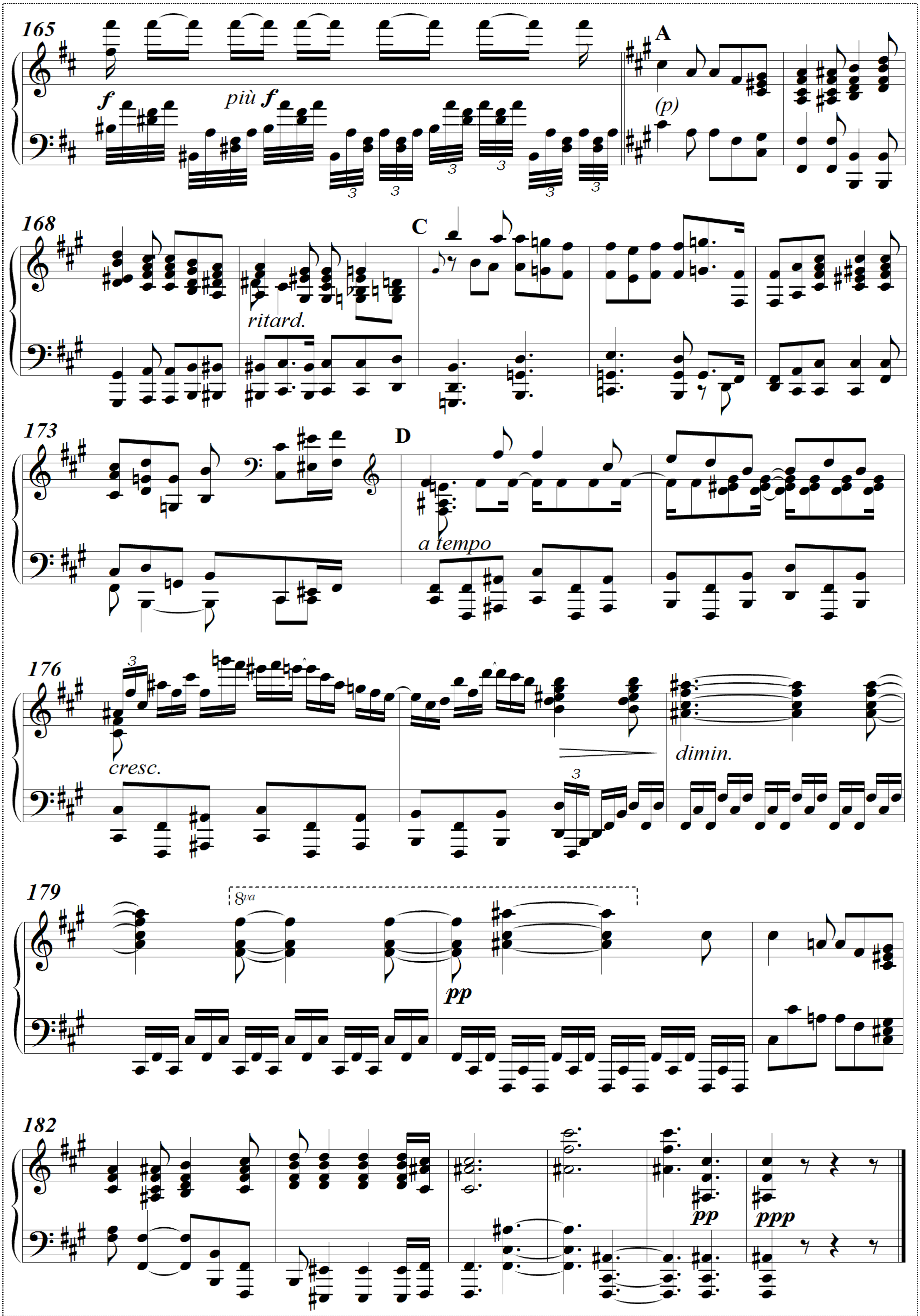



165
f
più f
A
(p)
168
C
ritard.
173
D
a tempo
176
cresc.
dimin.
179
8va
pp
182
pp
ppp
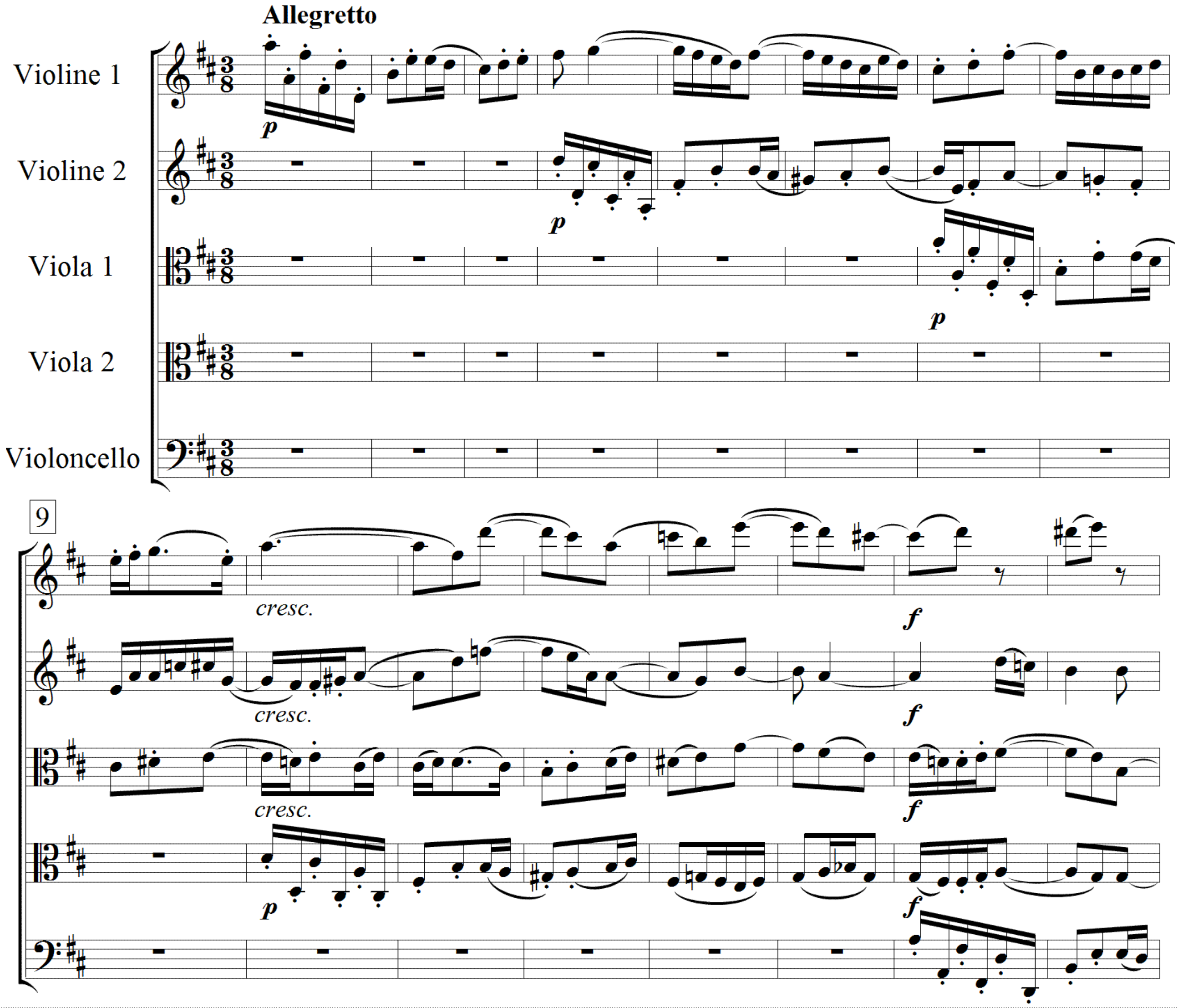
Abbildung 140: Notentext der ***Coda*** des ***Adagio***
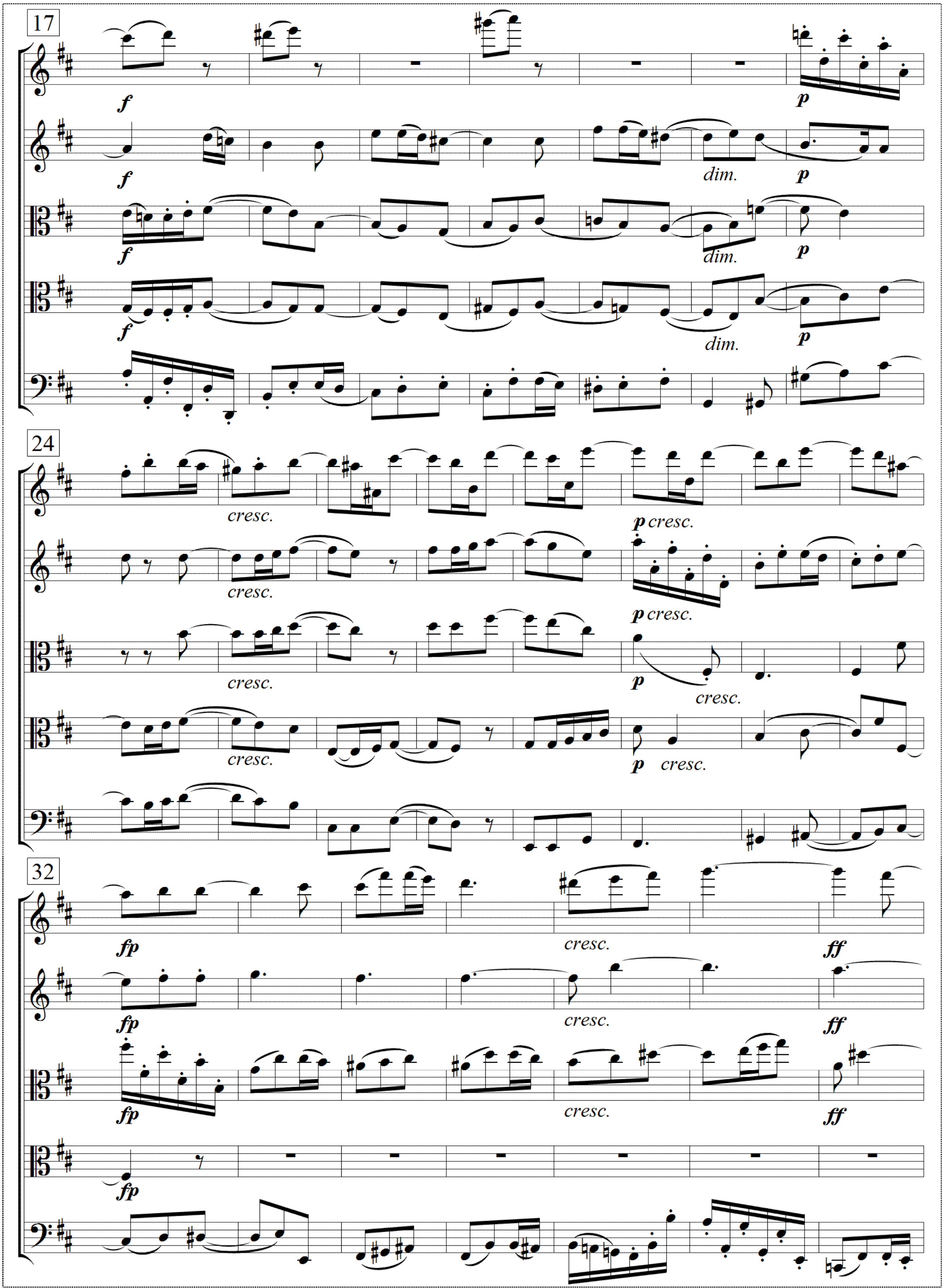
Detaillierte Beschreibung: Tabelle 21 auf S. 75.
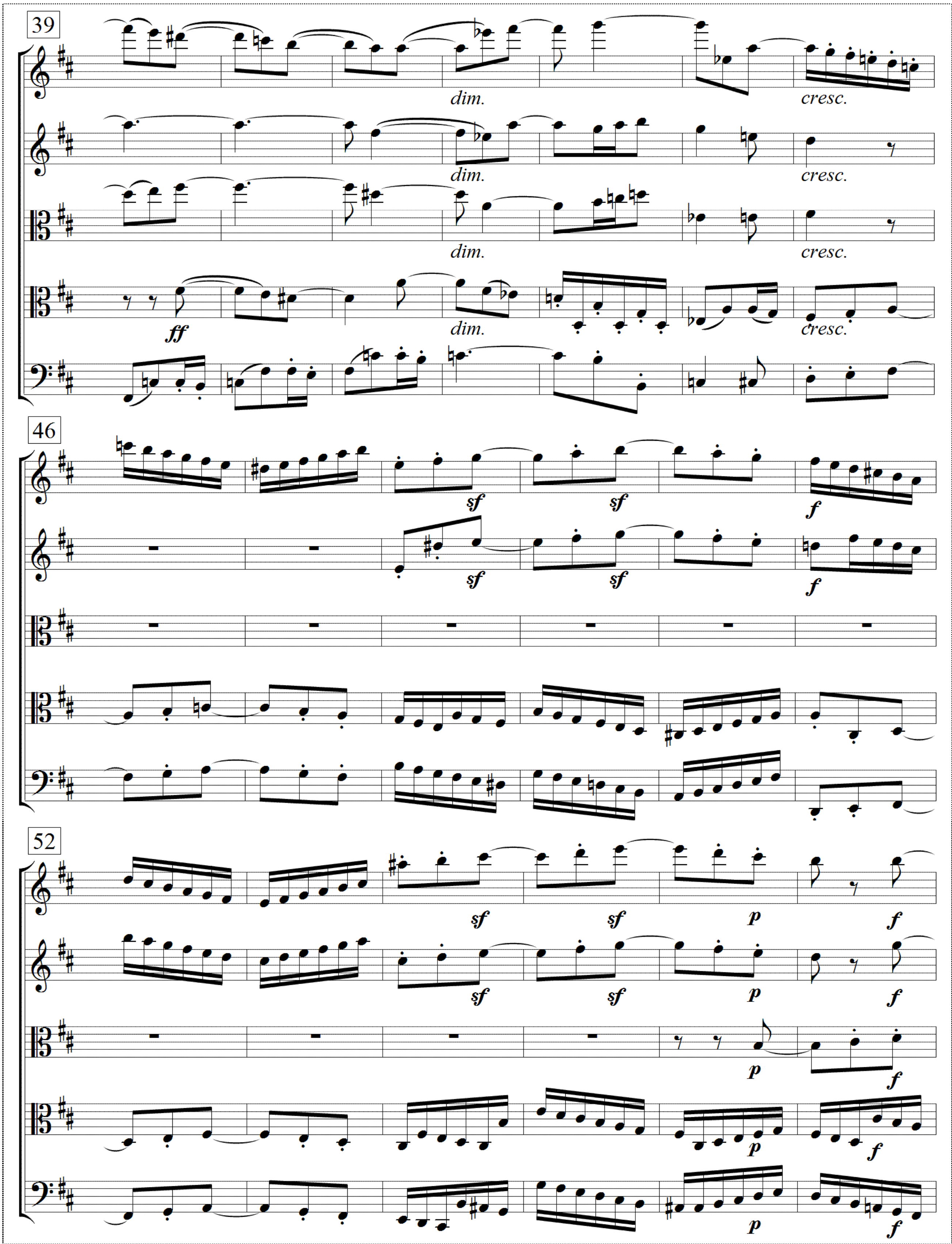
Zum Abschnitt 8.4 „Adagio“ auf S. 68;
zur Tabelle 14 „***Ada27*** / ***Ada113*** / ***Ada174***: *Con Grand' Espressione*“ auf S. 71.
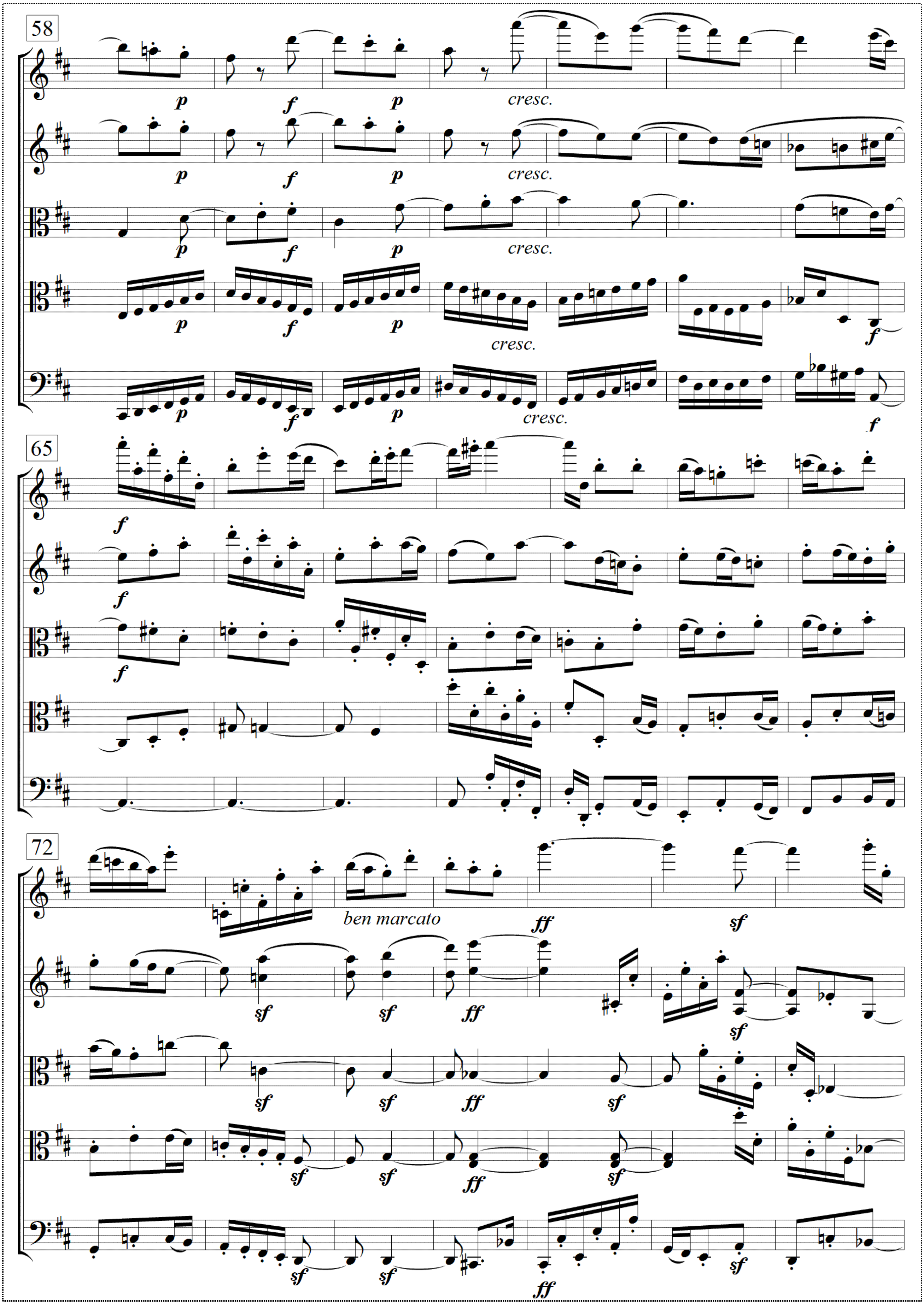
20.4 Notentext der Fuga D-dur op. 137

Zum Abschnitt 17.3.1 „Fuga D-dur op. 137“ auf S. 145.




17
f
f
f
f
dim.
p
dim.
p
dim.
p
p
24
cresc.
p cresc.
cresc.
p cresc.
cresc.
p
cresc.
cresc.
p
cresc.
32
fp
cresc.
ff
fp
cresc.
ff
fp
cresc.
ff
fp


39
dim.
cresc.
ff
46
sf
f
52
p


58
cresc.
65
72
ben marcato
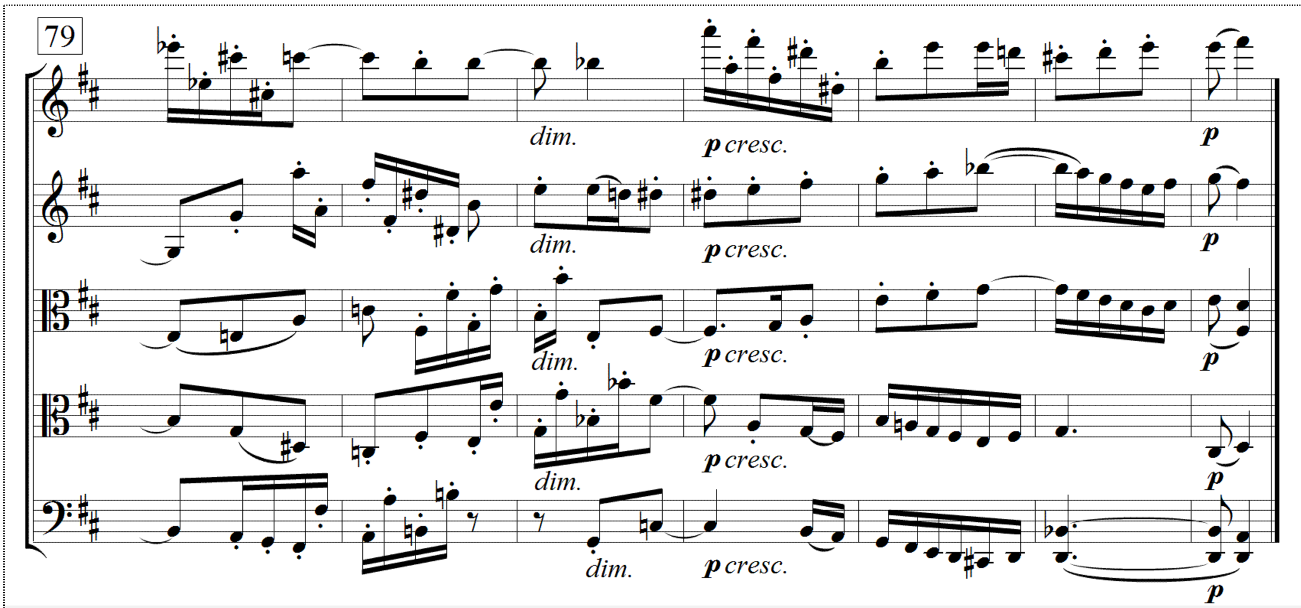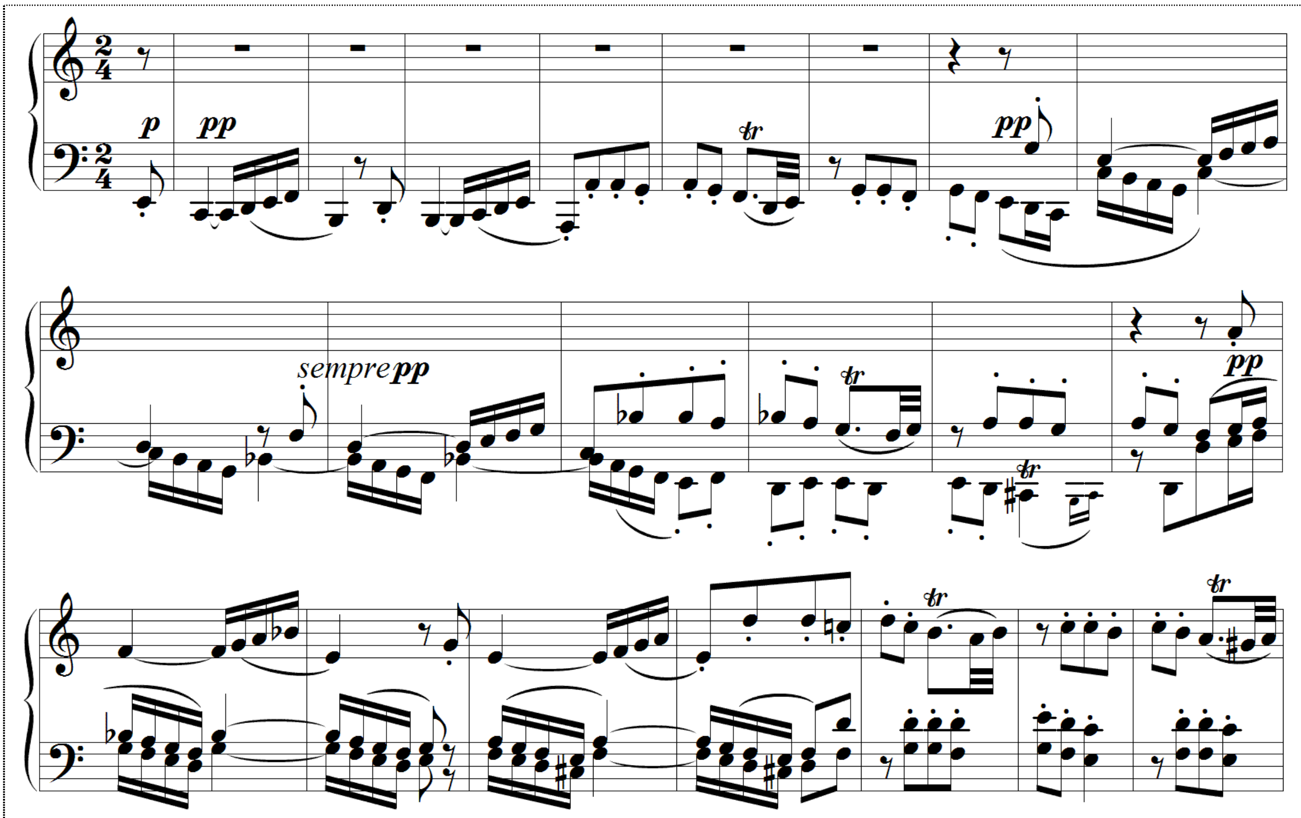


Abbildung 141: Notentext des **Streichquintettes** op. 137 (Fuga *D-dur*)

Zum Abschnitt 17.3.1 „Fuga D-dur op. 137“ auf S. 145.

Quelle: Streichquintette von L. van Beethoven für 2 Violinen, Viola und Violoncello (*sic*!!), herausgegeben [...] von [...] Georg und Josef Hellmesberger Sen. und Jun., Universal-Edition Nr. 359, Wien o.J. – *und der gesamten Universal-Edition ist nicht aufgefallen, dass weder Sen. noch Jun. bis 5 aufzählen kann!*

Zum Abschnitt 17.3.1 „Fuga D-dur op. 137“ auf S.145.

20.5 Fugato im *Finale* der Klaviersonate *A-dur* op.101



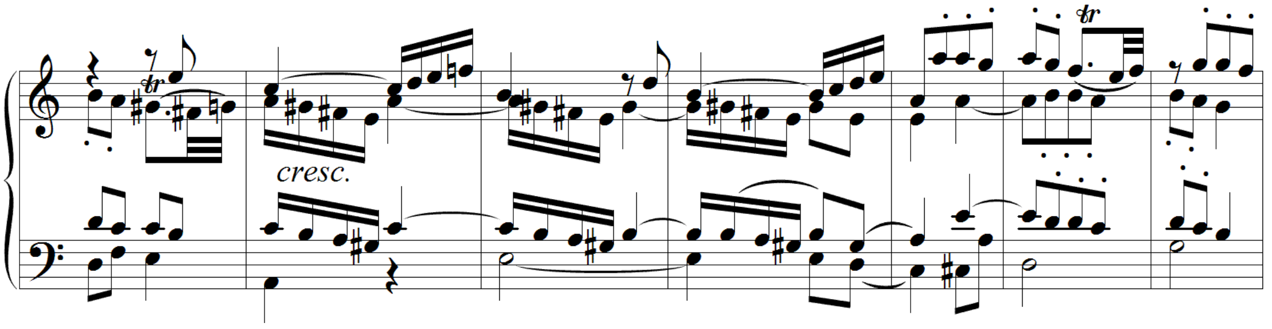


Abbildung 142: Fugato im Finale der **Klaviersonate** op. 101 *A-dur* (1816)

10. Takt der Durchführung

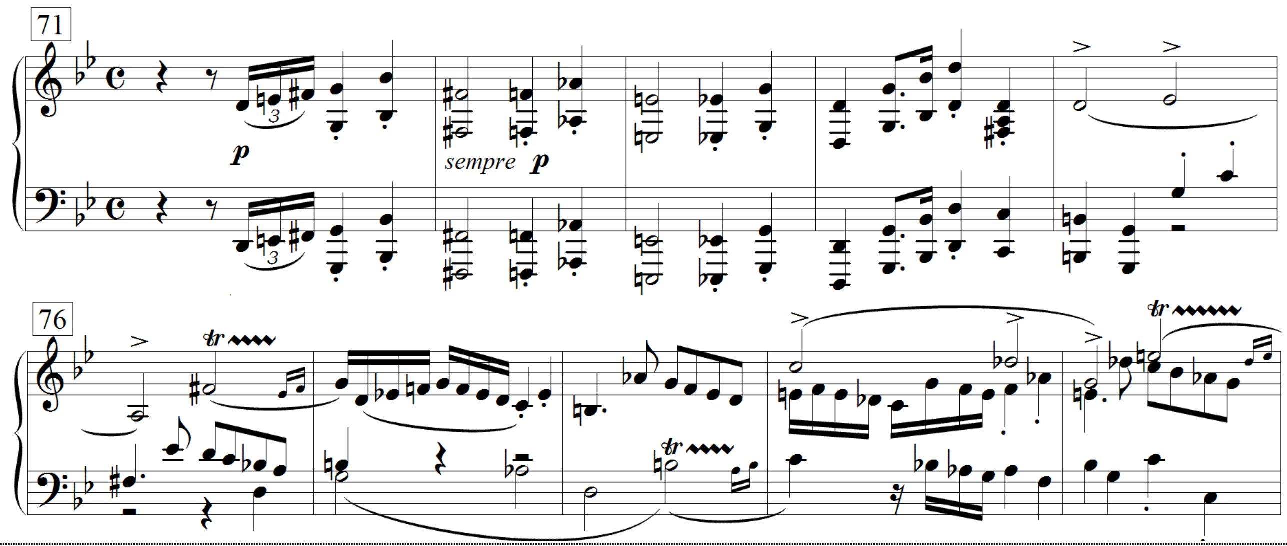
Zum Vergleich: das Erste Thema dieses Satzes, das dem Fugato das motivische Material liefert:
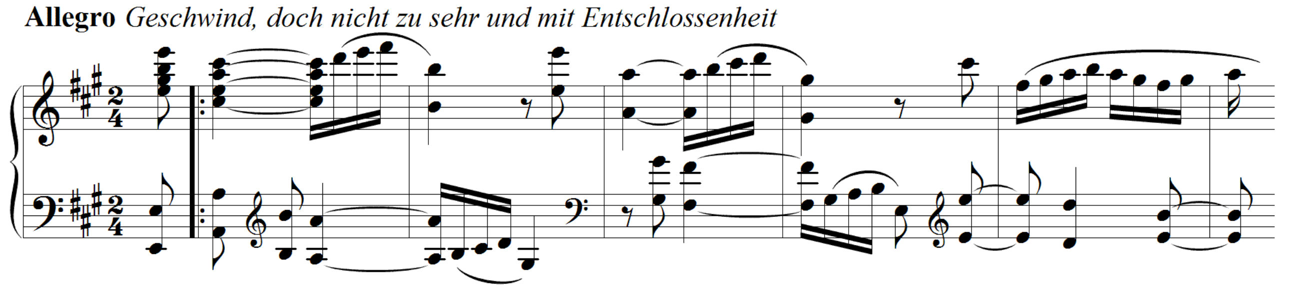


Abbildung 143: Der Beginn des ***Finale*** der **Klaviersonate** op. 101 *A-dur* (1816)

Zu Abschnitt 17.4 „Fugati in den Späten Klaviersonaten Beethovens" auf S. 150

20.6 Fugato im Kopfsatz der Klaviersonate op. 111 *c-moll*



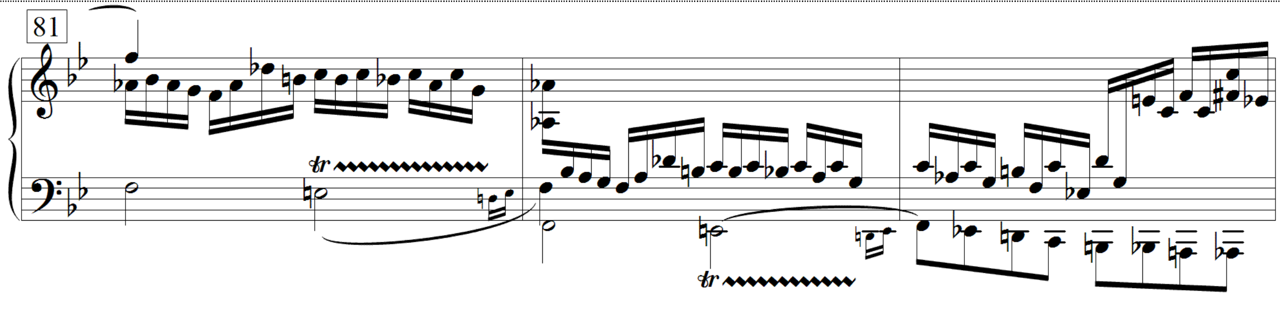


Abbildung 144: Fugato (Takt *75*) im Kopfsatz der **Klaviersonate** op. 111 *c-moll* (1821-22)

Zu Abschnitt 17.4 „Fugati in den Späten Klaviersonaten Beethovens“ auf S. 150;
Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Anhang 4: Notentexte“ auf S. 176.

21 Anhang 5: Bezeichnungen

Weiter zum nächsten Kapitel „Anhang 6: Dem Erzherzog Rudolph gewidmete Werke“ auf S. 199.

Harmonische Funktionsbezeichnungen werden im Kapitel 18 auf S. 170 diskutiert. Hier geht es um Bezeichnungen technischer Art:

21.1 Hervorhebungen im Text

Bestimmte Begriffe, Satzteile oder auch ganze Sätze werden hier durch spezifische Schrifttypen hervorgehoben:

<table>
<tr><th colspan="4">Tabelle 64: Bedeutung der hier benutzten Schrifttypen</th></tr>
<tr><td>Beispiel</td><td>Schriftart</td><td colspan="2">Bedeutung</td></tr>
<tr><td>Kunst der Fuge
Wilhelm Tell</td><td>fett</td><td colspan="2">Titel von Werken</td></tr>
<tr><td>pp</td><td rowspan="4">fett / kursiv</td><td colspan="2">Dynamikbezeichnung</td></tr>
<tr><td>Finale</td><td colspan="2">Satzbezeichnung</td></tr>
<tr><td>Presto</td><td colspan="2">Satzbezeichnung und / oder Tempobezeichnung</td></tr>
<tr><td>Exposition</td><td colspan="2">Bezeichnung eines Teiles eines bestimmten Satzes</td></tr>
<tr><td>Exposition</td><td rowspan="6">kursiv</td><td colspan="2">Allgemeiner Begriff (terminus technicus)</td></tr>
<tr><td>F, F-dur</td><td>Tonartenbezeichnung (Dur)</td><td rowspan="3">F kann also sowohl F-dur als auch den Ton F bezeichnen.</td></tr>
<tr><td>f, f-moll</td><td>Tonartenbezeichnung (Moll)</td></tr>
<tr><td>F_1, F, f, f^1</td><td>Tonname</td></tr>
<tr><td>f_0</td><td colspan="2">Irgendein Ton f, gleich in welcher Oktave</td></tr>
<tr><td>variatio</td><td colspan="2">Nicht eingedeutschtes Fremdword</td></tr>
<tr><td>„Zitat“</td><td rowspan="3">sans serif</td><td colspan="2">Zitat, Liedtext usw.</td></tr>
<tr><td>„Gloria“</td><td colspan="2">Satzbezeichnung in Vokalwerken; Überschrift eines Liedes</td></tr>
<tr><td>Hervorhebung
Hervorhebung</td><td colspan="2">Hervorhebung eines Begriffes oder Textabschnittes</td></tr>
<tr><td>Tabelle 5</td><td>unter-
strichen</td><td colspan="2">Querverweis, der direkte Sprünge ermöglicht:
• im Web: Drücken Sie die linke Maustaste;
• in Microsoft Word: Ctrl(=Strg)-Taste + linke Maustaste;
• auf bedrucktem Papier hilft die gleichzeitig angegebene Sei-</td></tr>
</table>

		tenzahl.

21.2 Satz-, Takt- und Stimmenbezeichnungen

All = Allegro; Sch = Scherzo; Ada = Adagio; Fin = Finale: Largo – Allegro risoluto.
All100 = Takt ***100*** im ***Allegro***; ***All100,3*** = 3. Takteinheit in Takt ***100*** des ***Allegro***.
Caveat: Die Zahl der Takte im ***Largo*** wird in verschiedenen Ausgaben verschieden gezählt, kaum zu vermeiden bei Beethovens Drang zur Mystifikation des Notenbildes. Für diese Ausgabe gilt: das ***Allegro risoluto*** beginnt in ***Fin9;*** davor breitet sich willentlich herbeigeführtes rhythmisches Chaos aus.
Für die Bearbeitung für Streichtrio gilt: ***Vc*** = Violoncello; ***Va*** = Viola; ***Vl*** = Violine; ***Kl*** = Klavier.
Für den über weite Strecken dreistimmigen Klaviersatz kann man ersetzen: ***Vc*** = Unterstimme; ***Va*** = Mittelstimme; ***Vl*** = Oberstimme.
Also: ***All9,3Va*** bezeichnet das 3. Viertel im Takt ***9*** des ***Allegro*** in der Viola bzw. in der Mittelstimme.

21.3 Bezeichnungen von Tonhöhen

F_1, f^3 usw. bezeichnen absolute Tonhöhen ohne Spezifikation ihrer harmonischen Funktion.
f_0 bezeichnet „leeres“ *f*: weder die harmonische Funktion noch die absolute Tonhöhe werden spezifiziert (so z.B. am Anfang des ***Largo Fin1***).
Im Text bezeichnet *f* irgendeinen Ton *f* ohne Spezifikation seiner absoluten Tonhöhe.
In Notenbeispielen stellt *F*, *f* eine Kurzschrift für *F-dur*, *f-moll* dar (s.u.).

21.4 Die Nomenklatur in tabellarischen Übersichten

Im Kapitel 8 auf S. 49 werden die einzelnen Sätze analysiert, teilweise in Form von tabellarischen Übersichten. Hier die Beschreibung der benutzten Nomenklatur:
Bezeichnung = Bez.: Einander korrespondierende Teile eines jeden Satzes sind in den tabellarischen Übersichten und in den Noten durch gleiche Buchstaben **A A B B B C** usw. bezeichnet. Diese Buchstaben dienen der Gliederung. Sie treten mehrfach und nicht notwendigerweise in alphabetischer Reihenfolge auf.
Die Rubrik *Periode* (nur in den detaillierten Übersichten) markiert die Aufteilung von Satzabschnitten in Phrasen: **2*4** bezeichnet eine wiederholte viertaktige Phrase; die Wiederholung mag notengetreu oder auch nur sinngemäß sein. **4+4** bezeichnet zwei zwar korrespondierende, aber unterschiedliche viertaktige Phrasen.
Tonart: Die Zuordnung von Tonarten zu einzelnen Passagen mag mancherorts diskussionswürdig sein: sind doch einige Passagen (z.B. ***All70*** ff.) kaum einer Tonalität zugehörig, und wird doch auch vielerorts Beethovens Ehrgeiz offenkundig, den Quintenzirkel raschestmöglich zu umkreisen (eklatantes Beispiel: ***Fin8***!).

Zu Kapitel 8 „Die einzelnen Sätze“ auf S. 49;
zurück zum Anfang dieses Kapitels „Anhang 5: Bezeichnungen“ auf S. 197.

22 Anhang 6: Dem Erzherzog Rudolph gewidmete Werke

Weiter zum nächsten Kapitel „Anhang 7: Beethovens Werke der Jahre 1817/18“ auf S. 199.

1803 begann Erzherzog Rudolph von Habsburg, sich von Beethoven im Klavierspiel und in Kompositionskunst unterweisen zu lassen (s. S. 25).
1809 mauserte er sich zum wichtigsten Mäzen Beethovens (s. „Zeittafel“ auf S. 11). Nicht außer Acht zu lassen ist, dass sich Beethoven in äußerst abfälliger, geradezu infamer Weise über ***„diesen Erzherzog“*** auszulassen pflegte. Trotzdem: Beethoven bedankte sich für die vielen Gunsterweise mit einer großen Zahl von Werken, die er dem Erzherzog widmete:

- **Klavierkonzert Nr. 4** op. 58 *G-dur* (1805-06);
- 20 **Variationen für Klavier** über ein Thema aus Glucks **Armida** (1808);[304]
- **Klavierkonzert Nr. 5** *Es-dur* op. 73 (1809);
- **Klaviersonate** *Es-dur* „**les Adieux**“ op. 81a (1809-10); der Name verweist auf eine längere, napoléonisch-kriegsbedingte Abwesenheit Erzherzog Rudolphs, dem ja von den Eltern zunächst eine militärische Laufbahn anbestimmt war, bevor er sich dem geistlichen Stande zuwandte;
- **Sonate für Klavier und Violine** *G-dur* op. 96 (1812, wahrscheinlich um 1815 überarbeitet);
- **Klaviertrio** *B-dur* op. 97 (1810-11, genannt **Erzherzogtrio**);
- ***„Ich bin der Herr von zu“*** (1814);[304]
- **Klaviersonate** *B-dur* op. 106 (1817-18, genannt **Hammerklaviersonate**);
- **Klavierbearbeitung** des Liedthemas ***„O Hoffnung, du stahlst die Herzen, du milderst die Schmerzen“*** WoO 200, Hess 75 (1817/18) ;[305]
- **Klaviersonate** *c-moll* op. 111 (1821-22; die letzte Klaviersonate Beethovens); diesem Werk ist die Widmung vom Verleger beigefügt worden;
- **Zweite Messe** op. 123 *D-dur* (1819-24, die **Missa Solemnis**);
- **Vierstimmiger Chor *„Seiner kaiserlichen Hoheit, alles Gute, alles Schöne!“*** (1820) ;[304]
- **Große Fuge für Streichquartett** *B-dur* op. 133 (1825);
- Bearbeitung der **Großen Fuge** für Klavier 4-händig op. 134 (1826).

Zurück zum Anfang dieses Kapitels „Anhang 6: Dem Erzherzog Rudolph gewidmete Werke“ auf S. 199.

23 Anhang 7: Beethovens Werke der Jahre 1817/18

Weiter zum nächsten Kapitel „Anhang 8: Beethovens Werke des Jahres 1826“ auf S. 200.

op. 137		**Fuga für Streichquintett** *D-dur*, beschrieben in Abschnitt 17.3.1 auf S. 145;
	Hess 35	**Fuga für Streichquartett** *h-moll* (Fragment), nach dem **Wohltemperierten Klavier** von J.S. Bach BWV 869;
WoO 171	Hess 252	**Kanon** *G-dur* ***„Glück fehl’ dir vor allem“*** (*si*c? ... ein makabrer Wunsch! Aber ich kenne die Fortsetzung des Textes nicht.);
WoO 205c	Hess 288	**Lied *„O Adjutant“*** ;
WoO 104		**Chorlied** *c-moll* ***„Rasch tritt der Tod den Menschen an“***: Gesang der Mönche aus **Wilhelm Tell** von F. Schiller;

[304] Zitiert nach dem Artikel **Beethoven** im **MGG** (s. „Benutzte Nachschlagewerke“ auf S. 231).
[305] W. Hess, **Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe veröffentlichten Werke L. van Beethovens**, Wien 1957.

WoO 149		**Lied** *D-dur* ***„Resignation“***;
WoO 148		**Lied** *F-dur* ***„So oder so“***;
op. 104		**Streichquintett** *c-moll*; datiert auf den 14. August 1817; s. „Zeittafel“ auf S. 11 und Fußnote [148] auf S. 48: eine Bearbeitung des **Klaviertrios** op. 1 Nr. 3 aus dem Jahre 1795;
WoO 205d	Hess 289	**Lied** ***„Wo, wo?“***;
	Hess 40	**Präludium für Streichquintett** *d-moll*;
WoO 156		**Zwölf schottische Lieder** für drei Singstimmen und Klavier;
op. 106		**Klaviersonate** *B-dur* (**Hammerklaviersonate**);
WoO 60		**Bagatelle** *D-dur* für Klavier;
	Hess 322	**Geistliches Werk** ***„Gott allein ist unser Herr, er allein“***;
WoO 201	Hess 282	**Lied** *C-dur* ***„Ich bin bereit“***;
	Hess 323	**Lied** *C-dur* ***„Leb wohl, schöne Abendsonne“***;
WoO 200	Hess 75	**Klavierbearbeitung** des Liedthemas ***„O Hoffnung, du stahlst die Herzen, du milderst die Schmerzen“***, dem Erzherzog Rudolph gewidmet;
op. 107		**Zehn variierte Themen für Klavier** mit beliebiger Begleitung von Flöte oder Violine;
WoO 172		**Dreistimmiger Kanon** *Es-dur* ***„Ich bitte dich, schreib' mir die Es-Skala auf“***.

Zur „Zeittafel“ auf S. 11;
zum Kapitel 6 „Das Publikum“ auf S. 29;
zurück zum Anfang dieses Kapitels „Anhang 7: Beethovens Werke der Jahre 1817/18“ auf S. 199.

24 Anhang 8: Beethovens Werke des Jahres 1826

WoO 205	Hess 294	**Lied** ***„Bester Tobias“***;
WoO 197	Hess 271	Fünfstimmiger **Kanon** ***„Das ist das Werk, sorgt um das Geld“***;
WoO 196	Hess 295	**Lied** ***„Erster aller Tobiasse“***;
	Hess 277	**Kanon** ***„Esel aller Esel, hi ha“***;
WoO 295k	Hess 270	**Kanon** ***„Es muss sein!“***;
op. 134		**Große Fuge**: Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen (1824-26);
		Bagatelle für Klavier *f-moll*, 2008 im Kullak-Skizzenbuch entdeckt);
WoO 62	Hess 41	**Streichquintett** *C-dur*, Fragment eines ersten Satzes, verschollen;
WoO 198	Hess 280	Zweistimmiger **Rätselkanon** ***„Wir irren allesamt“***.
	Hess 39	**Streichquintett** *F-dur*, verschollen;
	Hess 41	**Streichquintett** *C-dur*, Fragment, verschollen;
		Letzter musikalischer Gedanke für Klavier (nach dem unvollendeten, verschollen Streichquintett);

^

Zum Abschnitt 4.2.1 „Beethovens Hammerklaviere“ auf S. 18.

25 Anhang 9: Die Klassengesellschaft des Theodor Wiesengrund Adorno

Weiter zum nächsten Kapitel „Anhang 10: Quellen“ auf S. 207.

In seiner **Einleitung in die Musiksoziologie** (1963) teilt der Musiksoziologe Theodor Wiesengrund Adorno die Menschheit, was ihr musikalisches Verhalten anbelangt, ganz keck ein in Klassen.[306]
Die Dichotomien zwischen seinen Klassen legt Adorno dar mit einer selbst für Soziologen einzigartig eigenartigen, geradezu drolligen Sprachweise, die einhergeht mit intellektueller Schärfe auf gleichartigem Niveau:

25.1 Der adornosche Experte

Eine Klasse hat mit geradezu mathematisch anmutender Präzision unser Adorno definiert: Den ***Experten***. Ein solcher ist, *per definitionem Adorni*, wer fähig, vollständig zu ergründen die Struktur des 2. Satzes von Anton Weberns **Streichtrio** op. 20 beim ersten Hören. **Punktum!**
Ich habe mit Werken der Neuen Wiener Schule aktiv mich beschäftigt und selbst derer etliche gespielt, fühlte aber zur Analyse dieses Streichtrios auch nach mehrmaligem Hören nicht mich fähig. Also habe ich die Noten mir beschafft. Oh je! Nur bis zum 1. Satz drang ich vor. Es handelt sich um das denkbar sprödeste Stück Serieller Musik, trotz einer zwar interessanten, aber nicht konsequent eingesetzten, in der Neuen Wiener Schule selten anzutreffenden *Rhythmischen Reihe*.[307]
Von einer Analyse des 2. Satzes habe ich Abstand dann genommen. Der einzige Mensch der Menschheitsgeschichte, der je hat sich eingebildet, derartige Strukturen verstehen zu können auf Anhieb, war und bleibt Th. W. A.
Außergewöhnlich abartig erscheint, dass A. auf Erkenntnis „beim ersten Hören" verweist, als ob es handele sich um ein Quiz im Rundfunk. Nie wohl hat unser armer Adorno erkannt, dass jedes Musikwerk bei jeder wiederholten Rezeption, sei es durch eine neue Interpretation, sei es durch mehrmaliges Hören einer schon bekannten Interpretation, neue Facetten eröffnet, und dass Musik damit erlebenswert erst wird. **Punktum!**

25.2 Der Gute Zuhörer

Der folgende Adornismus sei einer eingehenden sprachwissenschaftlichen und semantischen Analyse würdig:
„Dieser Typ [der gute Zuhörer] *wird gemeint von der Rede von einem musikalischen Menschen, wofern man dabei noch überhaupt an die Fähigkeit zu unmittelbarem, sinnvollem Mithören sich erinnert und nicht damit sich begnügt, dass einer Musik ‚möge'.* […] *Eine Polarisierung* […] *kündigt sich an: tendenziell versteht heute einer entweder alles oder nichts. Mitschuldig ist selbstverständlich der Verfall der musikalischen Initiative des Nichtprofessionellen unter Druck von Massenmedien und mechanischer Reproduktion. Am ehesten dürfte der Amateur dort noch überleben, wo Reste einer aristokratischen Gesellschaft sich erhalten haben wie in Wien. Im kleineren Bürgertum dürfte der Typus schon kaum mehr sich finden, außer bei polemischen Einzelgängern …"*.[308]

---

[306] A.a.O. S. 18ff; allerdings benutzt er schamhaft die Bezeichnung „Typ" statt „Klasse", was aber für die wissenschaftliche Würdigung wenig Unterschied ergibt

[307] Dieser Satz ist einstimmig: Jeder einzelne Ton der Zwölftonreihe (die schließt Krebs, Umkehrung, Umkehrung des Krebses und, im Gegensatz zu vielen anderen seriellen Werken, auch Transposition um jedes beliebige Intervall mit ein: Die Reihe tritt folglich in 48 verschiedenen Gestalten auf) wird von einem Instrument, der nächste Ton dann von einem anderen vorgetragen, und das jeweils um möglichst viele Oktaven versetzt. Die immens großen Intervalle lassen einem Zuhörer ohne absolutes Gehör keine Möglichkeit, die Vorgänge harmonisch einzuordnen – s. Fußnote [94] auf S. 25. Das Verständnis der Faktur dieses Werkes erschließt sich ausschließlich durch das Sudium der Partitur und erfordert dabei intellektuelle Ansprüche wie an eines Kreuzworträtsels Lösung, von Musik aber keineswegs irgendwelche Kenntnis.

[308] A.a.O, S. 19f.

Kein *„Typ wird gemeint“*[309] werden, der meint, dass sinnentstellende Denglizismen[310] nicht schon im Jahr 1963, dem Erscheinungsjahr der **Einleitung in die Musiksoziologie**, ihre herzallerliebsten Blüten getrieben haben! Und was, um alles in der Welt, will A. mit diesem seinem ersten Satz *„überhaupt“* uns sagen – außer dass richtiges Deutsch Glücksache und A. keineswegs ein Kind des Glückes ist?
Aber nun zum Inhalt: *„Selbstverständlich*“ in diesem Zusammenhang ist einzig, dass der *„Verfall der musikalischen Initiative“* seit unzähligen Generationen unentwegt beklagt wird, ohne dass sich daran etwas geändert hat. Der *„Druck von Massenmedien und mechanischer Reproduktion“*,[311] von Adorno treffend erkannt, sollte in diesem Zusammenhang mehr als nur marginaler Erwähnung wert sein.
Jetzt aber kommt’s dicke! Unser Musiksoziologe will uns weismachen:

- *„Am ehesten dürfte der Amateur dort noch überleben, wo Reste einer aristokratischen Gesellschaft sich erhalten haben wie in Wien …“*
  Der Begriff *„Amateur“* wird von A. nirgends definiert, dringend aber bedarf er einer Begriffsbestimmung: Handelt es sich um einen Musikrezipienten oder um einen ausübenden Musiker? Darauf gehe ich im Abschnitt 6.1 „Der Dilettant“ auf S. 31 ausführlich ein.
- Mit der Aussage, der *„Amateur“* könne am *„ehesten“* überleben im Umfeld *„einer aristokratischen Gesellschaft“*, offenbart A., sonst eher unelitärem Gedankengut zugeneigt, sich als Steigbügelhalter des Adels. Sollte hier A. sich anbiedern der Aristokratie gegen das ihm mehr verhasste Bürgertum? Und: Diese Behauptung, 1963 aufgestellt, ist absurd und schlicht grottenfalsch. 200 Jahre zuvor noch hätte man sie gelten lassen können.
- Warum gerade Wien als Aufenthaltsort der *„Reste einer aristokratischen Gesellschaft“* genannt wird, wird Adornos ewig unergründliches Geheimnis bleiben. Solche Reste finden sich eher in den Staaten am südwestlichen Rand des Golfs von Persien oder in dem, was vom British Empire übriggeblieben ist, und beides kann kaum als Schutzgebiet von Amateuren in Sachen Musik gelten.
- *„Im kleineren Bürgertum dürfte der Typus* [des Guten Zuhörers] *schon kaum mehr sich finden“* … ja, allerwertester Adorno, wo denn sonst? Mit Sicherheit nicht im Adel des Vereinigten Königreiches oder der Republik Österreich, wo doch in Österreich alle Adelsprädikate, offiziell zumindest, längst abgeschafft sind und es für ein Mitglied des britischen Hochadels keine größere Schande geben kann, als in der Nachbarschaft eines Konzerthauses oder ähnlicher Kultureinrichtung gesichtet zu werden.
- Und was bedeutet die ungewöhnlich unangemessene Polemik gegen die *„polemischen Einzelgänger“*? Warum soll der *„Gute Zuhörer“* ein Einzelgänger sein? Er ist es nämlich nicht! Lieber Herr Adorno, überlasse er Polemik doch besser denjenigen, die etwas von Polemik verstehen!

---

[309] Das deutsche Verb „meinen“ darf nur im Aktiv gebraucht werden – der Passiv „jemand wird gemeint“ ist denglischer (s.u.) Adornonismusunsinn.

[310] „Denglisch“ ist ein Kunstwort, gebildet aus „Deutsch-Englisch“ und bezeichnet die Inkorporierung von englischer Ausdrucksweise ins Deutsche. Dazu zählen viele Ausdrücke, die zwar wie Englisch klingen, dort aber gar nicht oder in anderer Bedeutung benutzt werden (z.B.: Handy [englisch *cell phone*], Smoking [englisch *tuxedo*]). Entsprechend: „franglais“ aus „français-anglais“: Das wird in Frankreich von offiziellen Organen erbittert, wenn auch vergeblich bekämpft.
Denglisch wird bevorzugt gebraucht von des Englischen nur mäßig mächtigen Menschen, die beispielsweise den Bedeutungsunterschied zwischen englisch *„to mean“* und deutsch *„meinen“* nie erfassen werden.
Aber machen wir uns nichts vor: Denglisch *„means“* (= *„bedeutet“*) die derzeit bedeutsamste Quelle für die Fortentwicklung der deutschen Sprache und wird es wohl lange noch bleiben. Früher standen uns dafür Latein und Französisch Pate: War das eigentlich besser?

[311] Im Jahre 1963 gab’s noch keine elektronischen Medien!

In ähnlichem Tenor zitiert A. einen Brief Frédéric Chopins, ohne allerdings die Quelle zu nennen – A. ist ja über wissenschaftlichen Firlefanz wie Quellenangaben weit erhaben; nur Selbstzitate werden mit penetranter Peinlichkeit aufgelistet. Der zitierte Brief wird in Abschnitt 6.1.4 „Emanzipiation des Künstlers und des Bürgers“ auf S. 38 diskutiert. Für A. ist die dort genannte *„vornehme Welt“* Beleg für die von ihm erfundene Klasse des *„guten Zuhörers“*. Oh je! Da liegt Adorno noch falscher als Chopin, der sich immerhin darüber beklagt, dass die *„vornehme Welt“* vor lauter Langeweile überhaupt nicht zuhört.
Beide Gewährsmänner begreifen die Bourgeoisie einmütig als Brutstätte der nächsttieferliegenden Klasse:

25.3 Der Bildungskonsument

Offensichtlich „meint“ Adorno hier keinen Menschen, der Bildung konsumiert, sondern … na ja, er wird wohl schon wissen, was oder wen er meint:
„Er [der Bildungskonsument] *hört viel, unter Umständen unersättlich, ist gut informiert, sammelt Schallplatten.* […] *Das spontane und unmittelbare Verhältnis zur Musik, die Fähigkeit des strukturellen Mitvollzugs, wird substituiert dadurch, dass man soviel wie nur möglich an Kenntnissen über Musik, zumal über Biographisches und über die Meriten von Interpreten anhortet, über die man stundenlang nichtig sich unterhält.“* [312]
Solche Erscheinungsformen menschlicher Wesen gibt‘s, und aus ihrer Klasse rekrutieren sich die meisten Entscheidungsträger in Sachen Kulturpolitik, wie Adorno bitterlich und wohl zu Recht beklagt. Allerdings: Die Existenz dieser Klasse verführt A. zu Absonderungen von *„stundenlanger nichtiger“* und bald langweilig werdender Häme.
Die noch weiter gehende Inferiorität der nächsten Klasse wird durch Adornos Wahl der Sprachebene drastisch veranschaulicht:

25.4 Der Emotionale Hörer

„Sein Verhältnis zur Musik […] *wird ihm wesentlich zur Auslösung sonst verdrängter oder von zivilisatorischen Normen gebändigter Triebregungen, vielfach zu einer Quelle von Irrationalität* […]. *Gehört wird nach dem Satz von den spezifischen Sinnesenergien: man empfindet Licht, wenn einem auf das Auge gehauen wird.“* **Autsch!** *„Doch mag dieser Typus tatsächlich besonders stark auf sinnfällig emotionale Musik, wie Tschaikowsky, ansprechen; zum Weinen ist er leicht zu bringen.“*[313]
Also bitte: Hüten Sie sich vor Tschaikowskijliebhabern und Heulsusen, beide könnten Ihnen *„auf das Auge hauen“*. Und den *„Satz von den spezifischen Sinnesenergien“* (hier will A. wohl witzig werden, was wahrlich hätte weggelassen werden sollen) halten bestenfalls Geschwätzwissenschaftlerkreise oder Mitglieder von *street gangs* für lustig.
In den darauf folgenden Ausführungen klopft Adorno unverhohlen rassistische Sprüche: *„Der emotionale Hörer scheint – vielleicht unterm Bann des musikalischen Kulturrespekts – in Deutschland*[314] *weniger charakteristisch als in angelsächsischen Ländern, wo der striktere zivilisatorische Druck zum Ausweichen in unkontrollierbar inwendige Gefühlsbereiche nötigt; auch in hinter der technologischen Entwicklung zurückgebliebenen, zumal slawischen Ländern dürfte er eine Rolle spielen.*

---

[312] A.a.O. S. 20f.
[313] A.a.O. S. 22f.
[314] Dieser von Adorno so gelobte deutsche *„musikalische Kulturrespekt“* offenbart sich mordesmäßig in der Behandlung jüdischer Musiker im Dritten Reich!

[…] *Sein musikalisches Ich-Ideal* [ist] *dem Cliché des heftig zwischen Aufwallung und Melancholie hin- und herpendelnden Slawen nachgebildet.“*
Diktion und Inhalt: unreflektiert übernommener Nazionalsozialistenjargon, der in der Metapher des *„zurückgebliebenen … hin- und herpendelnden Slawen“* einen Höhepunkt erreicht.
Selbstverständlich steht *qua vita* von vorneherein fest, dass ein Adorno mit faschistischen und rassistischen Äußerungen in allerkeinster Weise, nie und nimmer, in Verbindung gebracht werden kann.

25.5 Der Ressentimenthörer

Ressentiment in zweierlei Hinsicht:

- Zum Einen: Es handelt sich um Hörer, die vor lauter Ressentiment *„das offizielle Musikleben* [verachten] *als ausgelaugt und scheinbar“*, nämlich „[…] *jene Liebhaber Bachs, gegen welche ich* [Adorno] *diesen einmal verteidigt habe, mehr noch diejenigen, die sich auf vor-Bachische Zeit kaprizieren.“*[315]
- Zum Anderen: Eine Klasse von Interpreten „historischer Aufführungspraxis“, gegen welche Adorno seine Ressentiments in orgiastischen Hasstiraden auslebt. Dabei sollte man das Entstehungsjahr von Adornos Pamphlet (1963) berücksichtigen: Damals waren Ausdrücke wie „Barockvioline“ und „Barocksopran“ noch gar nicht geprägt, was Adornos Blutdruck vor Schlimmem bewahrt haben dürfte.

Hier eine Auswahl typischer Textstellen, voll der köstlichsten Adornismen:

- „[…] *die stur sektenhaften, potentiell wütenden Gesichter, die in sogenannten Bachstunden und Abendmusiken sich konzentrieren.*[316] *In ihrer Sondersphäre, auch im aktiven Musizieren sind sie geschult, es geht*[317] *wie am Schnürchen; doch ist alles mit Weltanschauung verkoppelt und verbogen.“*
- *„Das Bewusstsein dieses Typus ist präformiert durch die Zielsetzungen ihrer Bünde, die meist krass reaktionären Ideologien anhängen, und durch den Historismus. Die Werktreue, die sie dem bürgerlichen Ideal musikalischer showmanship*[318] *entgegenhalten, wird zum Selbstzweck; es geht ihnen nicht so sehr darum, den Sinn der Werke adäquat darzustellen und zu erfahren, als eifernd darüber zu wachen, dass kein Tüttelchen von dem abgewichen wird, was sie, anfechtbar genug, für die Aufführungspraxis vergangener Zeiten halten.“*
- *„Psychoanalytisch bleibt er* [der Ressimenthörer] *ungemein kennzeichnend, Appropriation eben dessen, wogegen es eigentlich geht.“* Hä? Schon wieder *„ungemein kennzeichnende“* falsche Semantik: *„Er bleibt … Appropriation“* … oder wie oder wer oder was?!
- *„Das nicht von der festen Ordnung Domestizierte, Vagantische, Ungebändigte, dessen letzte, triste Spur die Rubati und Exhibitionen von Solisten sind, wollen sie ausrotten; es soll den Zigeunern, wie vorher in den Konzentrationslagern, nun auch in der Musik an den Kragen gehen, welche die Operetten als Reservatsphäre ihnen zubilligte.“*
  Die wertende Gleichsetzung von Konzentrationslagern, wo es den Sinti und Roma tatsächlich *„an den Kragen ging“*, mit der bedauernswerten Vernachlässigung von Zigeunern bei der Wahl von Operettensujets – das ist allerprägnantester Nazijargon.

---

315 A.a.O. S. 24f.
316 Sehr ähnlich haben einst die Nazis und andere Antisemiten die Zusammenkünfte von Juden beschrieben.
317 *„Es geht“* ist wohl die Übersetzung von Adorno-Englisch „*it goes*“. Richtiges Deutsch wäre *„In ihrer Sondersphäre … geht es …“*.
318 *Showmanship* bedeuted eigentlich „Selbstdarstellung“. War das Adorno bewusst, oder meint er eher die näherliegende, aber wenig korrekte Übersetzung „Schaustellerei“? *Who from foreignwords nothing understands, should they awaytleave!*

25.6 Der Jazzfan

Adorno ordnet den *Jazzfan* ähnlich ein wie den *Ressentimenthörer*, nur dass die *„sogenannte"* Barockmusik (das *„sogenannt"* ist Originalton Adornos) durch den Jazz ersetzt ist. Adornos Ausführungen sind vorwiegend aus dem zeitlichen Umfeld (1963) zu verstehen, vor allem die Meinung, dass die Klassen des *Jazzfans* und des *emotionalen Hörers „in nicht allzu ferner Zeit verschmelzen"* werden.

25.7 Der Unterhaltungshörer

„Dächte man lediglich an statistische Kriterien und nicht an das Gewicht einzelner Typen in der Gesellschaft und im Musikleben, und an typische Stellungen zur Sache, so wäre der Unterhaltungstypus der allein relevante. Selbst nach solcher Qualifikation dünkt es fraglich, ob angesichts seiner Präponderanz die Entwicklung einer weit darüber hinausgreifenden Typologie sich lohnt."
Da dünkt es fraglich, warum Adorno die Beschreibung dieser Klasse auf immerhin drei Seiten ausweitet, voll von wunderhübschesten Adornismen, z.B.:
„Er [der Typus des Unterhaltungshörers] *bringt wahrscheinlich sehr Heterogenes auf einen Nenner. Man könnte sich eine Anordnung vorstellen, die von dem, der nicht arbeiten kann, ohne dass das Radio dudelt, über den, der Zeit totschlägt und Einsamkeit paralysiert durch ein Hören, das ihm die Illusion des bei was auch immer Dabeiseins vermittelt, über die Liebhaber von Potpourris und Operettenmelodien, über die, welche Musik als Mittel der Entspannung werten, bis zu der nicht zu unterschätzenden Gruppe genuin Musikalischer führt, die durch ihren Ausschluss von der Bildung überhaupt und vollends der musikalischen und durch ihre Stellung im Arbeitsprozess an der genuinen Musik nicht teilhaben und sich mit Stapelware abspeisen lassen."* Eine zutreffende, wenn auch schwer zu verdauende und heute kaum noch vollständige Beschreibung, ohne Adornos sonst übliche Überheblichkeit. Aber dass einen *„genuin Musikalischen"* seine *„Stellung im Arbeitsprozess" „an der genuinen Musik nicht teilhaben"* lässt, muss als gehobenes Soziologengarn gedeutet werden: Für alles ist die *„Stellung im Arbeitsprozess"* verantwortlich! Und: Der Begriff *„genuine Musik"* schwebt undefiniert in luftleerem Raum.
„Eine Hypothese wäre, dass die Unterschicht unrationalisiert der Unterhaltung sich überlässt, die obere sie idealistisch als Geist und Kultur zurechtstutzt und danach auswählt." Da haben wir's: Die Oberschicht ist idealistisch, die Unterschicht dagegen unrationalisiert (Ein Wort „unrationalisiert" gibt's nicht, und das Wort „wegrationalisiert" gab's 1963 auch noch nicht).
„Die Struktur dieser Art des Hörens ähnelt der des Rauchens. Sie wird eher durchs Unbehagen beim Abschaltern des Radioapparats definiert als durch den sei's auch noch so bescheidenen Lustgewinn, solange er läuft." Wen verwundert's, dass kurz darauf auch das Wort *„Haschisch"* auftaucht?
„Wie es jedoch die Beziehungslosigkeit des extremen Unterhaltungshörers zur Sache erwarten lässt, bleibt sein Innenreich selber ganz leer, abstrakt und unbestimmt."

25.8 Der gleichgültige, unmusikalische und antimusikalische Hörer

Jetzt wandelt sich Adornos sonst übliche Arroganz um zu Mitleid mit einer postnatal psychisch traumatisierten und körperlich misshandelten Menschheit:
„Bei [diesen Typen] *handelt es sich nicht, wie das bürgerliche Convenu es möchte, um einen Mangel an natürlicher Anlage, sondern um Prozesse während der frühen Kindheit. Die Hypothese sei gewagt, dass damals bei* [diesen Hörern] *durchweg brutale Autorität Defekte hervorgebracht hat.*

Kinder besonders strenger Väter scheinen häufig unfähig zu sein, auch nur das Notenlesen zu lernen – übrigens die Voraussetzung menschenwürdiger musikalischer Bildung heute.“
Es tun sich Abgründe auf! Da die überwältigende Mehrheit der Deutschen des Notenlesens nicht mächtig ist – das gilt heute wohl mehr noch als im Jahr 1963 –, hat hiermit unser Adorno bewiesen, dass die überwältigende Mehrheit der deutschen Väter ihre Kinder misshandelt!! Dieser traurigen Tatsache gewahr zu werden, bedarf es der Musiksoziologie!!!
Hier wird selbstverständlich die damalige Soziologendoktrin vorgetragen: Kein Mensch wird unmusikalisch (oder ungebildet oder unsozial oder inkontinent) geboren, sondern: An Allem ist das soziale Umfeld schuld.
Übrigens: Was wohl wäre unter menschen***un***würdiger musikalischer Bildung zu verstehen, nachdem menschenwürdige musikalische Bildung von sadistischen Vätern hinweggeprügelt worden ist?

25.9 Würdigung adornoschen Gedankengutes

Adorno beugt vor: *„Missdeutungen meines Entwurfes mögen mit der Abwehr des Gesagten sich verbinden“*.[319]
Abwehr: und ob! Und Missdeutungen hat zu verantworten unser Adorno selbst als Folge seines gewählten drolligen Sprachstiles, der einhergeht mit einer Überzahl von grammatischen und semantischen Fehlern. Darüber hinaus:
In der von Adorno propagierten faschistoiden Klassengesellschaft werden Menschen, die Musik als wichtigen Bestandteil ihrer Religionsausübung oder als Dekorum für Feierlichkeiten betrachten, völlig ausgegrenzt. Und dass Musik auch als akustisches Beiwerk zum Tanz dienen kann (Ballett, Gesellschaftstanz und Disko, letztere zu Adornos Zeiten noch als Tanzcafé bezeichnet), dazu fällt unserem Soziologen keine Bemerkung ein.
Dilettanten (s. Abschnitt 6.1 auf S. 31) treten erst gar nicht auf.
Damit werden wesentliche Gruppen der Menschheit ignoriert.
Auf den Wandel der gesellschaftlichen Zusammenhänge im Lauf der Geschichte geht Adorno nicht im Mindesten ein – damit aber steht seine Beschäftigung mit Musiksoziologie in luftleerem Raum, und viele der aufgestellten, fast richtigen Behauptungen werden ohne den notwendigen Bezug auf den historischen Kontext falsch.
A. kann nicht kategorisieren. So behandelt er beispielsweise *Jazzfans* und *Gute Zuhörer* als gleichberechtigte, disjunkte[320] Gruppen. Hier bringt unser Soziologe unterschiedlichste Kategorisierungen durcheinander: *Jazzfans* (oder auch die *Fans* des *„sogenannten“* Barocks, von A. als *„Ressentimenthörer“* bezeichnet; s.o.) sind „Fans“ bestimmter Stilrichtungen; ein *„Guter Zuhörer“* dagegen rezipiert Musik irgendeiner Stilrichtung, sei es Jazz, sei es Barock, auf eine bestimmte, wohl zu definierende Art. Man kann also sowohl *Jazzfan* und *Guter Zuhörer*, nur eines von beiden oder keines von beiden sein. In solcher Begriffsverwirrung offenbart sich ein unverzeihliches methodisches Manko: Hier werden Erdbeeren mit Erdmännchen verglichen. Nichts liegt den Adornos & Co. ferner als die Fähigkeit zu systematischem Denken.
Ein weiteres methodisches Defizit dieser Untersuchung besteht darin, dass unter „musikalischem Verhalten“ meist die passive Musikrezeption gemeint ist, nach Adornos Gusto aber manchmal auch die aktive Musikausübung.
Adornos Ausführungen können keineswegs als unwissenschaftlich bezeichnet werden. Nein! Sie sind in unerträglichem Grade antiwissenschaftlich.
Dazu sich hinzufügt eine Vorliebe für lächerliche Ausdrucksweise, mit einem ausgeprägten Ressentiment verbunden gegen grammatisch und semantisch richtiges Deutsch.

---

[319] A.a.O. S. ???.
[320] Begriff aus der Mengenlehre: Gruppen, deren Mitglieder nie unterschiedlichen Gruppen gleichzeitig angehören können.

Zugestandenermaßen habe ich durch die Auswahl der zitierten Texte die Problematik pointiert. Aber: Adornos weltanschauliche und allgemein methodische Verwerfungen können nicht kaschiert werden, und es treten Entgleisungen auf, die in keinem noch so peripheren Nebensatz toleriert werden dürfen.
Die in diesem Text völlig unerwartet auftretenden Polemiken, die nicht enden wollenden Hasstiraden gegen unbescholtene Mitbürger und das zeitweise Abgleiten in die Sprachebene der Gosse oder der Nationalsozialisten lassen nur einen Schluss zu: Theodor Wiesengrund Adorno war hochgradig paranoid gefährdet.
Die vorliegende Abhandlung beschränkt sich auf eine einzige, von Adorno keiner Erwähnung wert gehaltene „Klasse“ und ihre sich im Lauf der Geschichte wandelnde gesellschaftliche Einordnung: Den Dilettanten. Diese menschliche Spezies verdient eine eingehende Würdigung, die für die Rezeptionsgeschichte der **Hammerklaviersonate** unerlässlich ist.

Zurück zum Kapitel „Anhang 9: Die Klassengesellschaft des Theodor Wiesengrund Adorno“ auf S. 200.

26 Anhang 10: Quellen

Weiter zum nächsten Kapitel „**… und zum Schluss**“ auf S. 226.

26.1 Notentext

Dieser Abhandlung liegen folgende Gesamtausgaben beethovenscher Klaviersonaten zu Grunde:

- Edition Breitkopf & Härtel Leipzig o.J. (Originalverlag: Artaria, Wien).
- Edition Peters Leipzig o.J. (Hrsg.: L. Köhler und R. Schmidt).
- Hans von Bülow hat 1891 den Notentext der **Hammerklaviersonate** herausgegeben, mit ausführlichen Kommentaren versehen.

Ein ausschöpfender Bericht zur Quellenlage der **Hammerklaviersonate** stammt von Norbert Gertsch: **Ludwig van Beethovens „Hammerklavier“-Sonate op. 106 – Bemerkungen zur Datierung und Bewertung der Quellen.**[321] Mir blieb im Abschnitt „Die Satzfolge“ auf S. 46 und auch manch anderen Ortes nichts Besseres übrig, als diesen Artikel zu zitieren.

> Ganz anderer Art ist Paul Badura-Skodas epochaler Beitrag zur Quellenlage, exemplifiziert in seinem Artikel **Noch einmal zur Frage Ais oder A in der Hammerklaviersonate op. 106 von Beethoven**.[322] Dieser Artikel bezieht sich auf die Takte ***All224-226***, die in Abbildung 12 auf S. 57 dargestellt sind. Ohne diesen Artikel je gelesen zu haben, wird Jeder, der jemals den Begriff *Chromatik* vernommen hat und einen Blick in die Noten wirft, Badura-Skodas Frage binnen Sekunden beantworten können.

26.2 Briefe

Beethovens Briefe: Die **BGA**: **L. van Beethoven, Briefwechsel Gesamtausgabe**, herausgegeben von Sieghard Brandenburg, München 1996.

[321] Diese Abhandlung, die im Zusammenhang mit der Edition der beethovenschen Gesamtausgabe steht, hat N. Gertsch der Allgemeinheit dankenswerterweise im WWW zur Verfügung gestellt.
[322] in **Musik, Edition, Interpretation**, Gedenkschrift Günter Henle, herausgegeben von M. Bente, München 1980, S. 55-81.

26.3 Biographien

- Thayer, Alexander Wheelock (1817 – 1897): **Ludwig van Beethovens Leben**. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters (1833 – 1907). Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt (Band 4 und 5) und herausgegeben von Hugo Riemann (1849 – 1919). 5 Bände, Leipzig 1866 – 1908. Eine äußerst zeitnahe Quelle, soweit sie von Thayer und dem Übersetzer (richtiger wohl: autorisiertem Bearbeiter) Deiters stammt. Thayer hat schon damals die Fragwürdigkeit vieler Aussagen des ersten Beethovenbiographen Anton Schindler erkannt.
- Bekker, Paul (1882 – 1937): **Beethoven**, 1911. Einst das Standardwerk.
- Wessling, Berndt W. (1935 – 2000): **Beethoven – Das entfesselte Genie**, München 1977. Ein aufmacherischer Titels flott zu lesen und scheinbar eine fast unerschöpfliche Quelle von Querverweisen auf weiterführende Literatur – gäbe es da nicht ein gewisses Problem:.

26.4 Benutzte Nachschlagewerke

- Becker, Carl Ferdinand: **Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühestesten bis in die neueste Zeit**, Leipzig 1836.
- Eitner, Robert: **Bibliographisch-biographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts**, Leipzig 1900.
- Fétis, François-Joseph: **Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique**, Paris 1860-68.
- Stanley Sadie (Editor): **The Grove Dictionary of Music and Musicians** in 29 volumes, 2nd edition, Oxford University Press 2001.
- Honegger, Mark und Massenkeil, Günther (Herausgeber): **Das Große Lexikon der Musik in acht Bänden**, Freiburg i.Br. 1981.[323]
- **Kindlers Literatur Lexikon** in 25 Bänden, München 1974 – welcher Teufel hat die Herausgeber dieses Lexikons wohl geritten, dass sie die Artikel nach dem Titel der Werke und nicht nach dem Namen der Autoren sortiert haben?
  Offensichtlich stellt dieses Werk den Kenntnisstand italienischer Literaturwissenschaft der 60ger Jahre wieder, der dann durch Redakteure des Kindler-Verlages ein wenig aktualisiert wurde. Trotz Allem: Dieses Lexikon ist für literarische Banausen recht hilfreich.
- Kluge, Friedrich: **Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache**, Berlin 1989.
- Kunold, Wulf (Herausgeber): **Lexikon Orchestermusik Romantik** Mainz/München 1989.
- Meyers **Konversationslexikon** in 16 Bänden, Leipzig 1874.
- Die **Musik in Geschichte und Gegenwart** (**MGG**), herausgegeben von Friedrich Blume, Kassel 1949-79. Seinerzeit das umfassendste deutsche Nachschlagewerk.
- The **New Enzyklopædia Britannica**, Chicago 1985.
- Der **Große Ploetz, die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte**, 34. Auflage, Freiburg i.Br. o.J. (o.J., *ohne Jahresangabe*: Sie haben richtig gelesen: Es handelt sich um eine, sogar um die große [so die Selbstbeweihräucherung als **Großer Ploetz**] Geschichtsenzyklopädie, und so etwas kommt ohne Jahresangabe aus!).
- Riemann, Hugo: **Musik-Lexikon**, Originalausgabe: Leipzig 1882. Benutzt wurde die **Völlig neu bearbeitete Auflage**, herausgegeben von W. Gurlitt und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1959-75; dazu **Ergänzungsbände**, herausgegeben von Carl Dahlhaus 1972-75.

---

[323] Zu diesem Lexikon habe ich einige Artikel beigetragen.

- Die Kurzausgabe selbigen Werkes für den gebildeten bürgerlichen Bücherschrank: das **Brockhaus Riemann Musiklexikon**, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz 1978-79.
- ... und dann das WWW, mit äußerst unterschiedlichem Zuverlässigkeitsgrad der dargebotenen Information. Das sollte man so hinnehmen wie es ist und stets kritisch hinterfragen, aber es enthält eine Fülle von Information, die ohne tagelanges Bibliotheksstudium sonst nicht zu erhalten wäre.
- Innerhalb des WWW: die Wikipædia, auf Deutsch, Englisch und, wenig ergiebig, auf Französisch und Spanisch. Der Artikel **Hammerklaviersonate** ist auf Deutsch und Englisch mit einiger Vorsicht zu genießen.

27 Verzeichnis der Abbildungen; Notenbeispiele

Weiter zum nächsten Kapitel 28 „Verzeichnis der Tabellarischen Übersichten“ auf S. 212.

Zurück zum Anfang dieses Abschnittes „Verzeichnis der Abbildungen“ auf S. 209.

28 Verzeichnis der Tabellarischen Übersichten

Weiter zum nächsten Abschnitt „Index und Literaturverzeichnis“ auf S. 213.

Zurück zum Anfang dieses Abschnittes „Verzeichnis der Tabellarischen Übersichten“ auf S. 209.

29 Index und Literaturverzeichnis

Das Personenregister, das Sachregister und das Literaturverzeichnis zu einem einzigen, allgemeinen Index zusammenzufassen dürfte Ihnen, verehrter Leser, recht viel Vor- und Zurückblättern ersparen. Aber die Firma Microsoft, auf deren Programm *word* der folgende Index beruht, macht es uns Benutzern nicht gerade leicht:

- Bitte beachten Sie, dass in diesem Index Zahlen nicht als solche erkannt und ziffernweise sortiert werden. Daher erscheint z.B. der Eintrag „op. 13“ erst nach dem Eintrag „op. 125“.
- Im WWW ist dieser Index nicht allzu hilfreich: das Web-Layout kennt keine Seitenzahlen – die laufen dem Konzept des Web-Layouts völlig zuwider.
  Der von der Firma Microsoft unterstützte Index hingegen beruht zwar Seitenzahlen, kennt aber keine Querverweise auf bestimmte Textstellen („Hyperlinks“) – Warum eigentlich nicht, wo doch bei allen anderen Arten von Verzeichnissen solche „Hyperlinks“ automatisch bereitgestellt werden? – Das wäre eine sicherlich leicht einzufügende nachträgliche Verbesserung von *Microsoft word*!

A

B

C

D

E

F

G

H

I

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

Zurück zum Anfang von „Index und Literaturverzeichnis“ auf S. 213.

… und zum Schluss

Der Autor, 1949 in Göttingen geboren, wuchs in Braunschweig auf.
1967: Nach dem Abitur[324] Studium der Physik in Braunschweig und seit 1970 in Heidelberg.
1973: Spezialisierung auf das Fachgebiet Elementarteilchenphysik (= Hochenergiephysik).
1978: Promotion über ein nicht allzu epochemachendes Thema; immerhin wurde diese Arbeit öfters zitiert.
Danach angestellt als Wissenschaftler am Deutschen Elektronen-Synchroton DESY in Hamburg, einer von Wissenschaftlern (nicht nur von Physikern) aus Deutschland und vielen anderen Ländern genutzten Stätte der Grundlagenforschung.
Mehrjährige Gastaufenthalte am europäischen Kernforschungszentrum CERN bei Genf und am Institut für Hochenergiephysik in Zeuthen (Brandenburg; vordem Institut der Akademie der Wissenschaften der DDR, dem wohl einzigen derartigen Institut, das die Eingemeindung der DDR in die Bundesrepublik heil überstanden hat).
Etwa 250 Veröffentlichungen in physikalischen Fachzeitschriften,[325] davon die meisten – wie in diesem Gebiet üblich – zusammen mit den Kollegen der jeweiligen Forschergruppe.[326]

---

[324] Das schloss zwar Zertifikate in drei Alten Sprachen (Latein, Griechisch, Hebräisch) ein, aber: Allgemeinbildung (z.B. Neue Sprachen, Geschichte, Naturwissenschaften) wurde für äußerst unwesentlich gehalten. Ausnahme: der grundsolide Musikunterricht bei A. Gerdes (Spitzname *Poldi*). Ich brauchte Jahre, um zu erkennen, wie profund diese Ausbildung tatsächlich war, und noch heute profitiere ich davon.

[325] Übrigens sind fast all diese Veröffentlichungen auf Englisch erschienen; vgl. Fußnote 1 auf S. 8. Mein Mitleid mit deutschen Geisteswissenschaftlern, die unwillig oder unfähig sind, ihre Kommunikation auf Englisch durchzuführen, hält sich in sehr engen Grenzen. Eine solch bornierte Ignoranz findet sich sonst noch am Ehesten bei Italienern (Franzosen mühen sich mit Fremdsprachen, so gut sie können) – und natürlich bei Angelsachsen, vor allem US-Amerikanern, die kaum einen Anlass zum Erlernen einer fremden Sprache erkennen.
In Russland sind, zumindest an einigen Universitäten, erfolgreiche Prüfungen in Englisch eine Voraussetzung für die Promotion im Fach Physik geworden.

1959: Beginn des Violinunterrichtes bei Renate Bonewitz in Braunschweig.
Klavierunterricht: Null. Klavier kann ich nicht im Mindesten spielen.
Langjähriges Mitglied in verschiedenen Orchestern (häufig als Konzertmeister) und Kammermusikvereinigungen auf dem Niveau von Universitäts-, Provinz-, Dilettanten- und Muggenensembles.[327] Dies schließt ein aktives Kennen- und Spielenlernen der Musik des 20. Jahrhunderts ein.[328]

Ich habe nie an einer Vorlesung oder an einem Seminar innerhalb einer musikwissenschaftlichen Einrichtung teilgenommen.

Ich danke Dr. Werner Jaksch, Prof. Wolfram Breuer und Prof. Dr. Michael Dickreiter für hilfreiche Hinweise und denkanregende Diskussionen.

Der Autor Hartwig Albrecht ist am 12.03.2011 verstorben

---

[326] **Bemerkung am Rande:** Die erste Gruppe, der ich angehörte, bestand aus zehn Forschern. Heute bestehen solche Gruppen aus bis zu 1500 (in Worten: ein Tausend und fünf Hundert) Wissenschaftlern. Die ersten zehn oder mehr Seiten jeder Veröffentlichung einer solchen Gruppe enthalten nichts als die Namen der Autoren – aber nur eine Handvoll dieser Wissenschaftler ist für die jeweilige Publikation verantwortlich. Der Rest der Autoren wird genannt, um die Fiktion eines auf der gesamten Gruppe begründeten Werkes aufrecht zu erhalten und um die den Forschern aus allen beteiligten Institutionen und Universitätsinstituten zustehenden Forschungsgelder weiterhin einzufordern.
Für ein zukünftiges, weltweites Projekt mit dem Namen ILC *(International Linear Collider)* werden Forschungsgelder in Höhe von 7,5 Milliarden Dollar ($7,500,000,000) veranschlagt. Rechnen Sie sich doch bitte mal aus, wie viele Eigenheime, Luxusautos, Panzer oder auch Stradivari-Violinen für eine solche Geldsumme erworben werden könnten! **Ende der Randbemerkung.**

[327] Eine Mugge stellt einen Nebenverdienst dar, u. zw. sowohl für professionelle Musiker als auch für Dilettanten, die gelernt haben, wie sie ihr Instrument richtig zu halten haben.
Beispiel: die jährlich wiederkehrenden Aufführungen von Messen, Passionen, Kantaten und Weihnachtsoratorien durch Kirchenchöre: Die können sich ein Profiorchester für die Aufführung nur selten leisten. Eine *ad hoc* zusammengewürfelte Musikertruppe, bei der ggf. auch mal Stimmen weggelassen oder von anderen Instrumenten übernommen werden, ist da viel billiger.
Sehr lukrativ waren auch Firmenmuggen: Es gab eine Zeit, da in Braunschweig fast jedes Firmenjubiläum feierlich durch ein Mozartquartett gerahmt werden musste, auch wenn die Belegschaft schon gierig auf das bereitstehende kalte Büffet stierte.
Und dann: der Dienst auf Friedhof und im Krematorium (sog. Gruftmuggen). Dabei war die Streichquartettbearbeitung einer wohlbekannten Arie aus der Oper **Serse** (Xerxes) des G.F. Händel sehr beliebt. Heutzutage werden Gruftmuggen kartellmäßig von Profis bürokratisiert; da haben Dilettanten nichts mehr zu suchen. Das wurde früher weitaus liberaler gehandhabt.

[328] Da sei die *Arbeitsgruppe Musik* am *Collegium Academicum* der Universität Heidelberg mit Wolf Hoppe, Adorno-beeinflusst, zu nennen. Dort habe ich viel gelernt! Mein Urteil über Adorno hat sich allerdings inzwischen geändert.